ANUL XVIII **1973**

STUDIA

UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI

SERIES PHILOLOGIA

FASCICULUS 1

Redacţia: CLUJ, str. M. Kogălniceanu, 1 • Telefon 1 34 50

SUMAR — СОДЕРЖАНИЕ — SOMMAIRE — CONTENTS — INHALT

DIMITRIE CANTEMIR — UN IANUS BALCANIC

MIRCEA MUTHU

> „Sinteză între Orient și Occident, opera lui este expresia unui enciclopedism grandios, depășind tradiția de pînă atunci a culturii din Principate".
>
> *(Pompiliu Constantinescu)*

I

Cînd rîndurile vibrante ale lui Camil Petrescu anunțau strămutarea, în 1935, a osemintelor lui Dimitrie Cantemir în pămîntul țării[1], ediția integrală a operelor principelui, precum și un studiu hotărîtor pentru exegezele ulterioare, rămîneau încă un deziderat[2], realizat parțial doar în ultimii ani, prin cîteva cercetări competente. Sublinierea trăsăturilor care au făcut din nenorocosul domn al Moldovei un „uomo universale" de tip renascentist constituie dominanta interpretărilor critice, justificate de opțiunea deschisă a prințului pentru Apusul latin. Figură de Renaștere, Cantemir a trăit o dramă intelectuală, fiind stînjenit vizibil de dogmatismul panortodoxismului de tradiție bizantină, ca și de atmosfera cam prăfuită a sferei greco-slave din care provenea și unde se formase. În mod firesc deci, ruptura cu Răsăritul — ce se anchilozase și din nevoia de a se apăra de intruziunile catolic-protestante — n-a putut fi totală. Echivocul, impus de starea social-politică a unui timp de răscruce, se repercutează și în gîndirea lui Cantemir. Schimbarea axei noastre de orientare culturală și politică de la răsărit spre apus va fi clamată,

---

[1] Camil Petrescu, *Dulce este dragostea moșiei*..., în *Teze și antiteze*, Minerva, 1971, col. B.P.T.

[2] *Operele principelui Demetru Cantemir*, Edițiunea Academiei Române, vol. I—VIII, București, 1872—1901, are o valoare mai mult istorică, neincluzînd și alte lucrări, publicate mai tîrziu, dar fără o bază științifică: *Metafizica*, București, 1929 (cu o introducere de Em. Grigoraș); în schimb *Tarifu ilmi musiki maksus* (Tratatul de muzică turcească) a rămas deocamdată inedit.

se știe, în optimismul pașoptiștilor. Ea începe, în realitate, o dată cu Stolnicul Cantacuzino și Dimitrie Cantemir, ultimul reprezentînd, în acest sens, momentul echilibrului prevestitor de mari răsturnări. În lumina acestei noi orientări, în fond atît de normală dacă avem în vedere latinismul nostru structural, se justifică încă o dată de ce s-a trecut cu destulă ușurință peste influențele multiple, adînci, e adevărat, greu depistabile, exercitate de perimetrul greco-orientalo-bizantin asupra fostului învățăcel al Academiei constantinopolitane. Chestiunea asupra căreia s-a insistat mai mult a fost studierea umanismului cantemirian. Și pe drept cuvînt: *Divanul* (1698), dacă e să ne referim la prima scriere a lui Cantemir, este precedat, semnificativ, de un *Tratat despre Rațiunea Dominantă*, tradus de către Milescu Spătarul încă din veacul al XVII-lea. E adevărat însă că autorul acestui *Peri autokratoros logismou* este un „cărturar necunoscut din Alexandria, om de limbă și cultură grecească, adept al filozofiei stoice, dar, totodată, un fidel al tradiției ebraice", cunoscut de Milescu prin filiera occidentală a *Septuagintei*, unde textul a fost încorporat în 1526[3]. Prin urmare, originalul tratatului trebuie căutat în alt spațiu. Să nu uităm apoi că accepțiunile umanismului însuși suportă nuanțări deloc secundare. S-a observat astfel că „umanismul Renașterii a fost o operă comună a grecilor (post bizantini — n. ns.) și a latinilor"[4]. Procesul de apropiere, de contemporaneizare a civilizației antice în vederea laicizării, s-a operat „paralel în Occidentul și Orientul Europei, cu vizibile infiltrări reciproce". După 1453 joncțiunea elementelor autohtone cu cele provenite din Bizanț se produce pe pămîntul Italiei, astfel că *„în epoca lui Cantemir acest proces este de mult încheiat"*[5] — *subl. ns.* De unde greutatea extragerii, din opera savantului și scriitorului, a elementelor propriu-zis orientale sau bizantine. Umanismul românesc (și nu numai el) este impregnat de poziția antiotomană, fățișă după dezastrul de la 1683, cînd devenea limpede agonia Imperiului Otoman. Ruptura declarată a prințului cu lumea postbizantină este cauzată de imperativele vremii, ce au determinat un curs logic istoriei Centrului european și Balcanilor. Numai că, dominanta umanistă, cu nuanțările semnalate deja — accentuînd preferința pentru limba latină, pentru subtextul social-politic din gîndirea filozofică, caracterizată prin cultul rațiunii — se subsumează formației de *encicloped* a lui Dimitrie Cantemir, ea însăși componentă esențială a mișcării umaniste. O cercetare trebuie să înceapă, mai ales în acest caz, cu accentuarea enciclopedismului principelui (ceea ce motivează de altfel extinderea ariei de investigare, fără a ne limita doar la „opera de ficțiune"), trăsătură pe care n-o găsim doar în Italia lui Da Vinci sau în Franța lui Diderot, ci și la marile exemple de înțelepciune orientală, îndeosebi persană, pe care autorul *Divanului* le cunoștea în bună măsură. Gîndirea lui Avicena (980—1037), cu accentul pus pe rațiune și

---

[3] Virgil Cîndea, *Tratatul „Despre rațiunea dominantă", cea dintîi scriere filosofică publicată în limba română (1688)*, în „Viața Românească", 1963, nr. 3, p. 84.

[4] Dan Bădărău, *Filosofia lui Dimitrie Cantemir*. Editura Academiei R.S.R., București, 1964, p. 196.

[5] *Ibidem.*

observație, marele călător și poet Saadi, ori prea cunoscutul Averroes (1126—1198) ș.a., sînt numai cîteva dintr-o bogată galerie de exemple ce înnobilează evul mediu oriental.

Desigur că în contextul acesta larg, valoarea literar-artistică a scrierilor nu poate fi minimalizată. Recunoscînd literaturii lui Dimitrie Cantemir un loc meritoriu, studiind-o din acest motiv separat, ea va fi privită totuși în al doilea rînd, fiind conexă celorlalte sfere de activitate. „Operă de ficțiune", cum o caracterizase G. Călinescu, *Istoria ieroglifică* este și un roman „social-istoric", cum poate prea apăsat consideră autorii ultimei ediții (P. P. Panaitescu, I, Verdeș) ca să nu vorbim de Nicolae Iorga, ce urmărea mai mult să reconstituie istoria luptelor dintre familiile rivale. Ca și în concepția istorică și filozofică, prințul rămîne și în literatură un m e d i e v a l. Medievismul, evident în alegorismul strident și gustul moralităților de școală creștină, de asemenea în procedeul uzitat al disputei suflet-trup, răspîndit în tot evul de mijloc, constituie fundalul unitar pe care se proiectează o personalitate fascinantă. Împreună cu umanismul de rezonanță îndepărtat orientală, dar d e c i s de influența Occidentului contemporan, latura medievală, unifiantă, ușurează urmărirea modului cum Orientul se întîlnește cu Occidentul latin în personalitatea prințului. Se îngreuiază însă dublu procesul de depistare a motivelor, temelor ș.a. propriu-zis orientale existente în operă. Acest proces nu se poate realiza în fapt din mai multe motive: în primul rînd, există multe pete albe în ceea ce privește izvoarele orientale folosite de către istoric, filozof și logician. Pe de altă parte, motivele orientale se întrețes organic în corpul scrierilor (ex. motivul oglinzilor sau al paharelor simbolice în *Divan*, cel al Inorogului, regăsibil într-o parabolă din *Varlaam și Ioasaf*, motivul iconografic „scara vieții", teoria dezvoltării ciclice ș.a.). În acest sens, studiile turcologului M. Guboglu, privind activitatea de orientalist a lui Dimitrie Cantemir, nu arată decît prea puțin felul în care s e s u b l i m e a z ă datele acestei activități în articulațiile intime ale operei științifice și literare. Firește, ipotezele, concluziile noastre, dar și ezitările pot fi amendate. E necesar totuși să accentuăm ponderea elementului oriental în cazul lui Dimitrie Cantemir, întîi pentru că *el formează un constitutiv de bază al personalității sale,* apoi *pentru a da o linie unitară referințelor tangențiale din studiile închinate principelui,* fără să neglijăm coexistența celor două tipuri de cultură, determinante în configurarea peisajului spiritual al Europei sud-estice.

II

Trăind într-un spațiu de răscruce geografică și istorică Dimitrie Cantemir ne apare ca un alt Ianus îndreptat spre lumi cu mentalități deosebite. Note hieratice medieval-orientale sînt trecute prin temperatura fierbinte a cărturarului patriot în termeni ce anunță apariția altei epoci de cultură. Omul însă va rămîne dramatic sub semnul aceluiași simbol mitologic, începînd cu portretul vestimentar: „cu fața tinerească prelungă și ochi de o nevinovată privire dulce, cu mustăcioară mijindă, sub tur-

banul alb și albastru încununat cu scumpul surguciu, pe cînd trupul sprinten e prins într-un justaucorps de brocart înflorit. Cravata de modă franceză îi atîrnă la gît, iar mijlocul e prins într-o cingătoare de șal din care atîrnă hangerul, *interesant și expresiv amestec de Orient și Occident, ca în spiritul lui însuși*" (subl. ns.)[6]. Numai la un „amestec" să se fi redus formația intelectuală a tînărului prinț? Jumătate europeană, jumătate orientală, imaginea acestuia semnifică nu atît „simbolismul cosmopolitismului"[7] din Pera, cît începuturile unui lung proces de conciliere, chiar dacă balanța înclină mult spre Apusul novator. Purtînd împrumutul unui „superb nume mongolic"[8] fiul răzeșului Silișteanu se va deschide agonizantei Europe bizantino-turcești, ale celei occidentale, precum și valorilor sosite din Orientul persano-arab. La Academia grecească din Fanar, ce prelungește umanismul de esență bizantină, beizadeaua se familiarizează cu clasicismul greco-latin, cultura musulmană (dovedită în comentariile „Coranului", sau de subsolul „Istoriei Imperiului Otoman"), precum și cu elemente ale umanismului nou.

*

Descriind portretul principelui, Nicolae Iorga găsea două constituente — orientală și occidentală —, vizibile și în *Istoria ieroglifică*. Aici, în „conflictul de principii plasat în planul ficțiunii", în această „dispută filosofică între două simboluri în alb și negru"[9], găsim lupta dintre autocratismul oriental și individualismul politic de sorginte apuseană, semnificativ prezidat de valorile spirituale ce ar determina, ele singure, fluxul istoriei: „... spre opreala voii slobode nici mii de lănțuie, nici dzeci de mii de închisori pot ceva face"[10]. Hlamida disimulatorie a alegoriei medievale este bogată în falduri cîștigînd, prin perioade largi și frază somptuoasă, o structură barocă. Gustul pentru abstracțiune e oriental[11], ca și cadrul specific în care se desfășoară dialectica verbului mirific. Divanul de la Arnăut-Chioi, ținut între păsări și dobitoace, conține mult din fantasticul basmului oriental, cu finalități moralizatoare implicite și explicite „încarnate", după tipic medieval, în simbolul Inorogului veșnic alb. Sensul alegoriei e limpede: dominanta este fără-ndoială tragică datorită transferului real lîngă porțile Orientului musulman. Tocmai de aceea, poate, negrul Corbului și albul Inorogului se opun categoric.

---

[6] N. Iorga, *Istoria literaturii române în sec. al XVIII-lea*, vol. I, E.D.P., București, 1969, p. 245. (Același, în prefața la *D. Cantemir, Viața lui Constantin-vodă Cantemir*, București, 1925, p. IX: „...pe buclele crețe ale perucii sistem Ludovic al XIV-lea, turbanul alb și albastru arată contactul cu cealaltă cultură, a Stambulului turc".)

[7] G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, 1941, p. 40.

[8] N. Iorga, *op. cit.*, p. 247.

[9] Manuela Tănăsescu, *Despre Istoria ieroglifică*, Cartea Românească, București, 1971, p. 21—22.

[10] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică*, Ediție îngrijită și studiu introductiv de P. P. Panaitescu și I. Verdeș, E.P.L., București, 1965 (vol. I—II), (din care am extras citatele inserate în textul lucrării).

[11] cf. W. Worringer, *Abstracție și intropatie*, Univers, București, 1970.

Încleştarea lor e catalizată şi de conştiinţa naţională a ultragiului la care se adiţionează, tot simbolic, revolta „muştelor" muncitoare. Totuşi, concepţia autocratică despre mase iese în evidenţă, chiar dacă îndulcită cu imaginea principelui luminat, în bună şcoală a secolului XVIII: „voia gloatelor şi a noroadelor proaste iaste ca îmbletul calului neînvăţat şi desfrînat, care, din netocmita şi preste simţire slobodzita răpegiune, de multe ori în răpi adînci şi de maluri înalte ca capul în gios dă". „Conflictul de principii", dramatic, se subtilizează în fraza alambicată în care se aprobă, la un moment dat, bizantinismul politic însuşit în culisele diplomaţiei constantinopolitane. Alături de autoelogiul grandilocvent, precum şi de jocul perfid al vulpii sau de înţepăturile cu subtexte din divanul dobitoacelor, imaginea pascaliană a „trestiei gînditoare" serveşte justificării unei modalităţi de existenţă, mai exact, de rezistenţă naţională: „răspunderea moale frînge mîniia şi trestiia înduplecată de vifor nu să frînge, aşişderea, potolindu-se mîniia, cuvîntul ce moale, tare şi vîrtos a fi să arată, şi, trecînd vivorul, trestia iară la locul său rămîne dreaptă". Ideea blagiană a „retragerii treptate din istorie" o întîlnim aici, dar şi în *Învăţăturile lui Neagoe Basarab*. În acest sens, de vizibilă continuitate, *Istoria* lui Cantemir e „a doua lucrare de teoretizare a problemelor conducerii statului pe care o cunoaşte literatura noastră"[12]. Politica bizantină, de conciliere pentru supravieţuire, rămîne o practică necesară cîrmuirii Principatelor dunărene, consumîndu-se adeseori în lupte interne. Nota peiorativă trebuie eliminată întrucît „monarhul luminat" în devenire îşi rafinează mijloacele constrîns de împrejurări vitrege. Nu lipsesc cursele întinse cu abilitate, întîi prin magia cuvîntului cu tîlc, preventiv, dar şi prin demersurile efectuate în cetatea Epithimiei. Aşa cum vom vedea însă, *uneltiri condamnabile se răscumpără estetic în acest arabesc complicat, chiar dacă nu găsim încă cizelura mateicaragialescă*. „Ochiul de caligraf persan" (G. Călinescu) al principelui sensibilizează un spaţiu covîrşit de lumina s u d u l u i mediteranean — concept cu mari răsfrîngeri în gîndirea filozofico-religioasă a sud-estului european. Constantă fundamentală, metafizica orientală a luminii trecută prin filieră creştin-ortodoxă îl fascinează pe autorul *Divanului*, precum şi întreaga spiritualitate a lumii bizantine şi post-bizantine. Lucru întru totul explicabil: din Egiptul antic, cu voinţa sa abstractizantă, unde lumina solară semnifica *principiul vital al lumii*, aşa cum se observă într-un imn anonim (sec. XIV î.e.n.)[13] şi trecînd apoi prin sistemul platonian, centrat în *Republica* pe *simbolul solarităţii*, ajungem la concepţiile neoplatonicilor antici şi feudali ce au fecundat gîndirea europeană pînă spre finele Renaşterii. Şi nu numai atît. S-a observat că, „inspiratori ai concepţiilor autocrate romane, Seleucizii din Siria şi-au consacrat regatul lui Helios-Apollon, încorporînd

---

[12] M a n u e l a T ă n ă s e s c u, *op. cit.*, p. 39.

[13] cf. A d o l f E r m a n, *Aegypten und aegyptisches Leben im Altertum*, Tübingen, 1923.

[14] R a d u, H î n c u, *Destinul mediteranean al luminii*, Secolul XX, 1970, nr. 7—8, p. 13—14, foloseşte în comentariul său versiunea lui Adolfm Erman, *op. cit.*, a imnului anonim din Egipt.

în doctrina lor oficială, de reprezentanți ai soarelui — și sensurile «marei lumini» a zoroastrismului, care *influențează Bizanțul*" (subl. ns.). Aici, în relația dintre imaginea persană a zeului Ahura Mazda (reprezentat printr-un disc solar înaripat pe ruinele de la Persepolis ori Susa) și Bizanțul ce îngroașă ideea divinității creatoare, revelabilă însă tot prin intermediul luminii orientale, adiționată astfel, trebuie văzută o adevărată cotitură de viziune. Asumîndu-și rolul de continuatoare a străvechilor credințe, învățătura biblică a operat această fuziune. Operația a fost posibilă și datorită resurecției mazdeismului, prin *Teosofia Orientală* a lui Sohrawardî, contemporan cu Averroes[15]. În baza *luminii infuze* (Ishrâq), văzută ca „Iradiația eternă a Lumii Luminilor" dintr-o sursă primordială, neprecizată, cunoașterea echivalează cu *revelația interioară*, de natură mistică[16]. Urmînd preceptului biblic, Cantemir consideră că Adevărul provine din „lumina imaterială" într-o carte (*Metafizica*, partea I — cca 1700), construită pe aceeași formulă alegorică, unde, ca în iconografia bizantină, *creatorul* are chipul unui înțelept bătrîn. „Astfel, mai întîi în tine este lumina *care corespunde la om cu credința*", scrie principele în *Divanul* (1969, p. 110 — subl. ns.), marcînd trecerea de la metafizica orientală a luminii la concepția creștină, precizată tot în sens mistic prin citatele reproduse din părinții bisericii: „... avînd în tine lumina credinței, să-l cunoști pe Dumnezeu, *dătătorul și părintele luminilor*" (idem p. 162 — subl. ns.). Aceasta cu atît mai mult, cu cît *Dumnezeu este lumină* (*idem*, p. 46). Lumina realizează prin urmare legătura indestructibilă dintre om și divinitate. Intuițiile filozofiei arabe[17] reapar, desigur la un alt nivel, la Dimitrie Cantemir, acesta prefigurînd teoria blagiană a sofianicului, ce ar explicita, chipurile, ortodoxismul nostru „organic". Echivalența microcosm-macrocosm, aparținînd ermetismului medieval și în egală măsură *simetrismului universal*, idee atît de subliniată de către civilizațiile orientale, consolidează platforma traversată de conceptul unifiant al luminii. De aici, principele se va înălța în spiritul timpului său: dacă în cartea a VI-a a *Metafizicii* omul este considerat în mod semnificativ punctul final al divinității, în *Compendiul* de logică *lumina infuză* cedează treptat locul *rațiunii*. În acest sens, *Divanul*, fără a fi o simplă „operă de edificare religioasă" (Șerban Cioculescu), rămîne o dublă sinteză. Prima, tipic renascentistă, constă în concilierea elementelor antichității păgîne cu cele creștine. Trimiterile la retorismul ciceronian din prefața *Istoriei ieroglifice*, sau la textele socratice, ilustrează o atitudine caracteristică. Cunoașterea de sine (socratică) fuzionează cu cunoașterea lui Dumnezeu (cf. cele 77 „ponturi", Cartea a III-a) conturînd o m o r a l ă de sens esențialmente ortodox. Cantemir nu face altceva decît să reediteze umanismul

---

[15] cf. S o h r a w a r d î, *Oeuvres philosophiques et mistiques* (Bibliothèque iranienne, vol. 2), Paris, Adrien Maisonneuve, 1952.

[16] H e n r i C o r b i n, *Histoire de la philosophie islamique*, n.r.f., Gallimard, 1964, vol. I, p. 292 („La Relation eternellement eclose entre la Lumière de Lumières et le premier Émané est la rélation archétipique du premier Aimé et du premier Amant").

[17] H e n r i C o r b i n, *op. cit.*, p. 292 („elle [lumina — n. ns.] est aussi l'énérgie qui cohère l'être de chaque être").

bizantinului Psellos, care, într-o scrisoare celebră, adresată lui Xiphilinos, își motivează poziția conciliantă.

A doua sinteză, în realitate expresia poziției de mijloc cantemiriene, o realizează factorul echilibrant al rațiunii în disputa suflet—trup, înțelept—lume, ce are loc pe un fond medieval explicat magistral de către Huizinga. „În spiritul medieval — notează cercetătorul olandez — toate sentimentele mai înalte și mai pure sînt absorbite de religie, în timp ce instincte firești, senzoriale, respinse conștient, trebuie să scadă pînă la nivelul lumesc, considerat păcătos. În conștiința medievală se formează două concepții de viață concomitentă"[18] ascetismul alternînd cu elementul profan în opoziții constante. Sprijinit însă pe o înțelegere mai puțin rigidă a omenescului, Cantemir ilustrează naționala „filosofie de mijloc, clasicizantă, pe calea indiscutabilă a descendenței romane"[19]. Astfel că, în acest context, nu mai surprinde modul cum filozoful soluționează motivul *Fortuna labilis.* Norocul nestatornic nu mai smulge strigăte disperate decît accidental. „Ce au devenit acei mari regi ai persilor, atît de lăudați și vestiți? Unde sînt Cirus și Cresus? Unde sînt Xerxes și Artaxerxes, care se considerau ei înșiși zei... Unde este Iustinian, cel care a zidit minunata și de întreaga lume lăudata și pînă la toate marginile pămîntului vestita biserică numită Sfînta Sofia?" Tonul este acum asemănător cu cel din *Mărgăritarele* lui Ioan Hrisostom (traduse de Radu și Ștefan Greceanu la 1691), deși nu excludem contaminările cu *Viața lumii* a lui Miron Costin[20]. Important este însă faptul că motivul „vanitatum vanitas" este contracarat de raționalul „carpe diem", „tînărul cărturar moldovean dînd o tratare nouă" acestei teme, cum demonstrează în studiul său Virgil Cîndea. Numai că atitudinea duală nu e chiar atît de nouă. Ea formează o permanență în bimilenara poezie persană. Structura contemplativă a orientalului „aflat după cunoaștere" (W. Worringer), pune un sigiliu recognoscibil în cenușa veacurilor ce mai păstrează doar amintirea rozelor din Șiraz. O concepție solară despre existență, în consonanță cu viziunea mediteraneană a luminii, evidentă și în basmul persan, a determinat sublinierea lui „carpe diem", tradus, cu o tulburătoare franchețe, în elogiul vinului la Khayyam, Rudaki, Hafez ș.a.[21] Observația celui ce a scris *Amurgul evului mediu,* că „spiritul epocii de sfîrșit al Evului Mediu *n-a știut să vadă moartea sub nici un alt aspect decît sub cel al efemerității*"[22] (subl. ns.), se certifică și în spațiul sud-estic, tema nestatorniciei, cu rădăcinile în păgînismul grec și meditația persană, fiind comună islamismului cît creștinismului. Ea este o veritabilă cheie

---

[18] Iohan Huizinga, *Amurgul evului mediu,* Univers, 1970, p. 280.

[19] Z. D. Bușulenga, *Renașterea. Umanismul și dialogul artelor,* Albatros, 1971, p. 85.

[20] cf. Virgil Cîndea, *Studiu introductiv la Divanul,* ed. cit., p. XXVIII—XXIX, iar la p. LXVIII reproduce în paralel un fragment din Urisostom avînd în centru perimata „imagine a lumii iluzorii".

[21] cf. *Basme persane,* Minerva, 1971, *Privighetorile persiei* (antologie de poezie persană), Minerva 1971, și comentariile noastre în „Steaua", 1971, nr. 5, respectiv „Familia", 1972, nr. 3.

[22] Iohan Huizinga, *op. cit.,* p. 212.

ce limpezeşte poziţia mediană a lui Dimitrie Cantemir, integrînd organic opera acestuia în literatura noastră cît şi în producţia spirituală a răsăritului european. Tema, combinată cu reprezentarea vîrstelor, se găseşte în iconografia răsăriteană, teoretizată stîngaci în manualele de pictură bisericească[23].

Meditaţia asupra nestatorniciei lumii, cu iz de fatalism oriental, trebuia să ducă inevitabil la *imaginea lumii ca roată,* din care se va dezvolta în mod firesc *teza dezvoltării ciclice,* aplicată mai cu seamă la studiul istoriei. „Şi precum partea roţii care urcînd de la pămînt în sus s-a ridicat deasupra şi iarăşi coborînd în jos ajunge dedesubt, acolo de unde se ridicase, tot aşa şi fii tăi, ieşind din pămînt, cu timpul, tocmai cînd nu se aşteaptă se întorc iarăşi în ţărîna lor, şi pentru o mică plăcere de scurtă durată, zadarnică şi nefolositoare, în scurtă vreme mor ruşinos şi dispar" (*Divanul,* p. 86). Mai echilibrată filozofic şi amplificată liric, aproape poematic, imaginea revine, obsedantă, în *Istoria ieroglifică:* „Din socoteală socoteala naşte şi din cuvînt cuvînt izbucneşte, şi aşe, cele vechi trecînd, altele noi, *ca în roată, să întorc*" (subl. ns.). Ce rămîne de aici? Gustul amar, izvorît din conştiinţa perisabilităţii: „toţi nişte atomuri putredzitoare sîntem, toţi din nemică în fiinţă şi din fiinţă în putreziciune pre o parte călători ne aflăm..." Este un ciclu implacabil ce se prelungeşte, sub forme estetice din ce în ce mai rafinate, în *motivul inelului,* la o întreagă pleiadă de scriitori ce subtilizează aceeaşi sensibilitate sudică, la un Mateiu Caragiale, Ion Barbu, Adrian Maniu, Ion Vinea etc. „Atomurile" intervin şi atunci cînd Cantemir îşi expune concepţia asupra mişcării din natură. Astfel, în *Istoria ieroglifică* va face o deosebire între „feţe" (specii) şi „atomuri" (indivizi) ajungînd la concluzia, că, în timp ce speciile rămîn neschimbate, indivizii se schimbă în interiorul acestora prin necontenită mişcare. „Neschimbată, cînd dzic, în feţe, iară nu în atomuri, trebuie să înţelegi, de vreme ce toate atomurile în toate feţele, în toată vremea cursul perioadelor sale făcînd şi săvîrşind şi ca într-un vîrtej *întorcîndu-să* (subl. ns.), tînd la nemica, tînd la a fi a lucrului să întorc... singură schimbarea atomurilor tîmplîndu-să, fiinţa feţelor, după hireşul său neam întreagă şi neschimbată să pădzeşte..."[24].

În virtutea celor de mai sus, putem afirma că c i c l i c u l este unul din laitmotivele de bază pe care se structurează gîndirea lui Dimitrie Cantemir. El se extinde şi asupra istoriei universale astfel că, dacă am schiţa diagrama frecvenţei motivului, am porni desigur de la *Divanul* prin *Monarchiarum physica examinatio,* unde se încearcă teoretizarea şi argumentarea folosirii acestuia, apoi *Istoria ieroglifică* îl reia, cum am văzut, pentru a fi aplicat ulterior pe fundalul larg al *Creşterii şi descreşterii Imperiului Otoman.* Occidentalismul principelui este vizibil în concepţia despre „stările naturale ale monarhiilor", amintind de cele trei „stepene"

---

[23] *Cartea numită Gramatică ori Ustav sau Erminie, adecă închipuire şi tîlmăcire ori alcătuire a tot meşteşugul zugrăviei,* ed. Vasile Grecu, Cernăuţi, 1935.

[24] Studiind umanismul lui Dimitrie Cantemir, Petru Vaida, în *Dimitrie Cantemir şi umanismul,* Minerva, 1972, analizează conceptele de „feţe" şi „atomuri" în sensul de mai sus (p. 161—165).

ale Stolnicului Cantacuzino, numai că aici *ele se înscriu în sfera predestinării, a repetabilității orientale*. „În conformitate cu modul în care apar și mor — spune autorul în *Monarchiarum* — monarhiile parcurg un cerc de dezvoltare natural și *invariabil* (subl. ns.), așa că în ele se păstrează de asemenea ordinea necesară de succesiune a trecutului, prezentului și viitorului..." Același lucru afirmîndu-l și în *Istoria ieroglifică*: „așișderea cele firești toate în sferă să intorc și sferii firește sfîrșit nedîndu-să, iată că nu pentru odihna sfîrșitului, ci pentru vecinica clătire de la neclătitul clătitoriu să clătește". Întreg cosmosul echivalează la Cantemir cu o imensă sferă rotitoare. Cercul include definitiv, de la începutul începuturilor, orice evoluție a „fireștilor", adevăr etern în viața marilor imperii[25]. Tocmai de aceea, Cantemir nu cercetează cauzele „creșterii" și „descreșterii" puterii otomane. Traducerea în franceză a textului este greșită, ea avînd drept model opera lui Montesquieu, pe care-l interesează într-adevăr aceste „cauze"[26]. Mai mult, se pare că autorul „și-a conceput *Istoria* ca un tot și niciodată n-a încăput în mintea sa o parte mai lungă sau mai scurtă", ceea ce nu ne împiedecă însă să respingem ipoteza după care originea concepției despre istoria „ciclică", „neputînd fi *anterioară* Bizanțului (subl. aut. — sic!), trebuia să se dezvolte implicit în Italia și numai prin grecii imigrați"[27]. Că teoria domină tocmai acum, se datorează unui fenomen de criză ajuns la faza de apogeu, criză determinată de agonia unui mare Imperiu. Italia lui Marsigli a constituit un teren propice îndeletnicirilor aflate în prelungirea tradițiilor umaniste, cu atît mai mult, cu cît *ele au fost rodul indirect al refugiaților de școală bizantină*, chiar dacă nu admitem, bunăoară, influența filozofiei biologice a lui Laonic Chalcocondylas. Opera lui Cantemir apare ca un adevărat miracol, deși a fost redactată, și ea, în răgazul exilului rusesc. În contextul istoriografiei noastre ea nu rămîne, totuși, singulară[28]. *Im-*

---

[25] Dan Bădărău, *op. cit.*, p. 352, precizează că „principele nu caută și nu găsește nicăieri un resort intim, un motor al acestei mișcări, la el ciclică... Pentru el lucrurile se schimbă fiindcă este o lege a lor să se schimbe, lege vrută de Dumnezeu. Nici o motivare a schimbării nu-i apare necesară..." În schimb, ocupîndu-se de *Dimitrie Cantemir și Van Helmont*, în „Cercetări filozofice". 1961, nr. 1, greșește afirmînd că legea dezvoltării ciclice este moștenită de la Van Helmont.

[26] Montesquieu, *Considerații asupra măreției romanilor și a decăderii lor*, 1734 (prima ediție la 1761), lucrare ce a exercitat o influență remarcabilă asupra *Istoriei Țării Romînești* a Stolnicului C-tin Cantacuzino. Marsigli, *Starea militară a Imperiului Otoman* (1732, Amsterdam), mai apropiată de *Istoria* lui Cantemir, L. Chalcocondyl, *Istoria Imperiului grecesc și stabilizarea turcilor* (Paris, 1622).

[27] Marcel Romanescu, *Cantemir, Montesquieu, Marsigli*, în *În amintirea lui Constantin Giurescu*, București, 1944, p. 434. Înclinînd balanța în favoarea predominanței elementelor umanismului apusean, M. Guboglu, în *D. Cantemir — orientalistul*, Studia et acta Orientalia, vol. VI, conchide și el „că trebuie să considerăm această idee ca un reflex al ideilor răspîndite sau importate de la italieni prin greci (sic!) cu care Cantemir întreținea relații".

[28] Nicolae Milescu Spătarul, *Istoria aleasă pe scurt din multe letopisețe izbăvită întru care se arată toți împărații turcești cîți au fost pînă astăzi din capătul împărăției lor*, scrisă pe la 1655, păstrată în copie făcută pe la 1673 cf. N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, I), este prima istorie românească a

portant este faptul că „Istoria Otomană“ se află la confluenţa a două concepţii pe care le conjugă, în sensul că „starea naturală a monarhiilor“ — de certă sorginte apuseană, se subsumează cercului închis, de natură orientală, orientare, după cum am văzut, predominantă. De altfel, inelele nu au legătură între ele. Monarhia răsăriteană (Siria şi Babilonul), monarhia sudică (Egiptul), cea vestică (Roma) şi monarhia rusească alcătuiesc, după Cantemir, nişte entităţi abstracte, succesive, amintind de momentele de echilibru, de sinteză oriental-occidentală, pe care un Nicolae Iorga le interrelaţiona însă[29]. Mai mult, un asemenea moment sinteză vede principele în propria noastră istorie. În partea secundă a *Hronicului vechimii moldo-vlahilor,* redactată în româneşte pe la 1717, vorbeşte de „perioada bizantină“ urmînd vîrstei propriu-zise romane a Daciei (partea I). Cu toate că provincia n-a făcut parte efectiv din Imperiul Bizantin, credinţa lui Dimitrie Cantemir corespunde într-un fel concepţiei despre istorie a lui Iorga, ce-şi găseşte astfel un strălucit precursor. „Istoria amînduror statelor întemeiate pe malul drept al Dunării ne aparţine, precum ne aparţine de drept, din cauza originii noastre, toată istoria Romei constantinopolitane, istoria bizantină întreagă“, scrie marele savant justificîndu-l elogios pe Cantemir: „Se putea oare să nu le povestească Cantemir pe amîndouă“ [aceste istorii — n. ns.]?[30] Bizantinii servesc drept punct de plecare în amendarea vehementă a „religiei mahomedane a porcilor“ expusă într-un comentariu despre Coran. „Nu vorbesc nici de Împăratul Ioan Cantacuzenul, care batjocoreşte şi combate erudit şi cucernic glumele şi prostiile Coranului. Voi aduce numai părerea lui Porphyrius . . .“ etc.[31]. Caracterul hotărît polemic al acestei lucrări datînd din 1719 a fost determinat de puternicul curent antiotoman de la curtea lui Petru cel Mare. *Sistema religiei mahomedane* în schimb (cca. 1720), denotă obiectivitatea savantului, izvorîtă dintr-o profundă şi multilaterală cunoaştere a lumii orientale, în speţă musulmane[32].

Semilunii, *Chipurile împăraţilor turceşti, dimpreună cu istoriile lor scrise pe scurt, în ce fel au urmat unul după altul, cel dintâiu pînă la cel de acum,* manuscris, Biblioteca Ossolineană din Lwow, Polonia, nr. 5835/III, Ienăchiţă Văcărescu, *Istoria othomănicească a preaputernicilor şi marilor împăraţi,* Tezaurul de monumente istorice, II (1861), Dionisie Fotino, *Vieţile sultanilor,* Rev. Istorică Română, IV (1934), în sfîrşit, Nicolae Iorga, *Geschichte des osmanischen Reiches nach den Quellen dacgestellt,* Gotha, 1908—1913, 5 vol. O bibliografie a studiilor mai importante o dă M. Guboglu, *D. Cantemir şi Istoria Imperiului Otoman,* Studii de istorie, II, 1957, p. 207—208.

29 cf. Nicolae Iorga, *Relation entre l'Orient et l'Occident* (au Moyen Age), Paris, 1923 şi *Generalităţi cu privire la studiile istorice,* 1933, p. 158—159, cf. şi studiul nostru, *Nicolae Iorga despre relaţia Orient—Occident,* în „Echinox“, an III (1971 — Cluj), nr. 6.

30 *Istoria literaturii româneşti din secolul al XVIII-lea,* E.D.P. 1969, I.

31 *Despre Coran* (trad. Ion Georgescu), în „Analele Dobrogei“, an VIII (1927), p. 78.

32 Ştefan Ciobanu, *Dimitrie Cantemir în Rusia,* Bucureşti, 1925, compară cele două lucrări evidenţiind valoarea „Sistemei“, tradusă în limba rusă din care cel de-al doilea volum, proiectat de Cantemir, n-a mai apărut.

ДМИТРИЙ КАНТЕМИР – БАЛКАНСКИЙ ЯНУС

(Резюме)

Настоящая статья, входящая в состав более обширной работы, посвящённой творчеству Дмитрия Кантемира, анализирует восточно-западный синтез церковного и исторического мышления молдавского господаря, что характеризует его творчество в целом. В этом смысле, автор поставил ударение на контакте с восточной духовностью, а также на специфической окраске гуманизма Дмитрия Кантемира.

UN JANUS BALKANIQUE: DIMITRIE CANTÉMIR

(Résumé)

Détaché d'une étude plus ample consacrée à l'oeuvre de Dimitrie Cantémir, le présent fragment analyse la synthèse orientale-occidentale de la pensée religieuse et historique du prince, conjonction qui caractérise l'ensemble de ses écrits. Dans ce contexte, on a mis en relief l'impact de la spiritualité orientale ainsi que la couleur spécifique de l'humanisme de Dimitrie Cantémir.

O DIMENSIUNE A PERSONALITĂȚII ȘI OPEREI LUI DUILIU ZAMFIRESCU: ELEGANȚA

SARA IERCOȘAN

S-au scurs cincizeci de ani de la moartea lui Duiliu Zamfirescu. Faptul a fost consemnat numai în treacăt de publicațiile noastre literare. E drept, în ultimii ani s-a făcut mult pentru statornicirea locului acestui scriitor în istoria literaturii noastre și pentru pătrunderea operei sale în conștiința publicului cititor. Dar un eveniment cum este semicentenarul morții autorului *Vieții la țară* reprezintă, desigur, un prilej potrivit pentru a ne îndrepta încă o dată gîndurile, animate de simpatie și recunoștință, spre acest devotat și norocos slujitor al frumosului, care a îmbogățit literatura noastră cu unele din puținele romane viabile ce ni le-a dat secolul al XIX-lea românesc.

O privire atentă asupra vieții și operei lui Zamfirescu ne dezvăluie, în dosul unor reale sau aparente contradicții, profunda lor organicitate. Un fluid osmotic circulă într-un sens și în altul și în vreme ce opera năzuiește să ne dea „iluzia cea mai intensivă despre realitatea vieții"[1], viața însăși se construiește artistic, capătă contururile unei opere. Privit în această unitate a sa, una din dimensiunile cele mai caracteristice ale universului zamfirescian ni se pare a fi eleganța, înțeleasă nu ca un aspect ce ține de suprafața lucrurilor, ci ca o trăsătură ce izvorăște din structura personalității scriitorului și angajează însăși viziunea sa despre lume. Am defini această eleganță ca o tendință de a trăi și aprecia din unghi estetic viața, realitatea, tendință pornită din adîncul firii scriitorului și întărită de multiple influențe culturale, care au fost puse în lumină de diverși cercetători[2]. Ținuta, distincția preocupărilor, măsura manifestărilor, a comportamentului, vorbirea aleasă reprezintă pentru Zamfirescu un ideal de viață și un criteriu de valoare umană. Incluzînd în mod obligatoriu valoarea intelectuală și morală, cea estetică le transcende și le depășește, fiindu-le superioară în optica scriitorului.

---

[1] *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori (1884—1913)*, București, 1937, p. 51.

[2] Vezi îndeosebi studiul lui G. C. Nicolescu, *Din formațiunea lui Duiliu Zamfirescu*, în vol. *Structură și continuitate*, București, 1970.

Memorialişti şi biografi, prieteni sau adversari în răsunătoare polemici sînt impresionaţi de ţinuta scriitorului-diplomat, faţă de care reacţionează diferit, cu admiraţie sau ironie, în funcţie de gradul în care l-au cunoscut, de raporturile în care s-au aflat faţă de el, de propriile lor concepţii de viaţă. Cele mai multe date, cele mai bogate detalii, în această privinţă, ni le-a transmis N. Petraşcu, unul din prietenii apropiaţi ai scriitorului. Prima întîlnire cu Zamfirescu i-a lăsat o impresie puternică, tradusă într-un amplu portret, din care nu lipsesc asociaţiile cu opere de artă, sugerate de personalitatea modelului: „Tînărul avea cam 24—25 de ani; era de statură mijlocie, cu talie subţire şi c-o armonie secretă în toate mişcările ei (. . .); părul negru şi fin ca mătasea, lăsat lung ca la florentinii din portretele Renaşterii; ochiul viu castaniu, sprincenile subţiri şi arcuite, un cap pictural amintind graţia unor figuri de Guido Reni“[3]. Sînt reţinute şi numeroase detalii de ordin vestimentar: „El purta jachetă neagră, închisă la nasturi, pantaloni cu dungi subţiri, o gheată fină; în mîna stîngă ţinea pălăria naltă şi mănuşile“[4]. Concluzia este şi ea semnificativă: „În afară de părul lui lung, sub care bănuiai un poet, restul îţi lăsa impresia unui tînăr de familie“[5]. Preocupările tînărului Zamfirescu sînt mai ales literare şi artistice. Frecventează familiile unde se face muzică şi literatură. Faţă de petrecerile zgomotoase se ţine într-o semnificativă rezervă. Constrîns de puţinătatea mijloacelor materiale să locuiască într-o cameră de hotel, el reuşeşte totuşi să-i imprime o notă de intimitate şi eleganţă, prin cîteva obiecte personale: cărţi, tablouri, o pianină. „Pe măsuţa de noapte, notează memorialistul, un etern trandafir într-un pahar cu apă“[6]. Grija pentru ţinută, plăcerea de a se înconjura cu obiecte frumoase şi a se lăsa absorbit de preocupări intelectuale şi artistice au rămas aceleaşi de-a lungul întregii sale vieţi, iar posibilităţile de a le da curs i s-au oferit în măsură tot mai mare. Mulţi au considerat ţinuta lui Zamfirescu exagerată, contrafăcută, semn distinctiv al parvenitismului şi, ironie a sorţii, Maiorescu însuşi, care, incontestabil, a fost un model pentru scriitor şi în această privinţă, sfîrşeşte prin a ironiza excesele de distincţie ale discipolului. Vrînd să redea imaginea unui alt învăţăcel, înveşmîntat cu exagerată îngrijire, notează lapidar: „parcă e un Duiliu Zamfirescu în blond“[7].

Pe oameni Zamfirescu îi împarte în două categorii: oamenii distinşi, cu o conformaţie fizică şi mai ales psihică aleasă, capabili să trăiască „în frumos“, şi oamenii vulgari, triviali în simţire, comportament, vorbire. Modelul desăvîrşit al primei categorii îl reprezintă Maiorescu. Acestuia îi sînt adresate repetate îndemnuri de a nu se risipi în activităţi străine de adevărata sa chemare, cum ar fi politica sau avocatura, şi de a se consacra literaturii, pentru care era mai înzestrat ca oricare altul. Alături de expresia admiraţiei faţă de personalitatea maestrului, corespondenţa lui Zamfirescu aduce numeroase etichetări de trivialitate atribuite

---

[3] N. Petraşcu, *Duiliu Zamfirescu*, Bucureşti, 1929, p. 7.
[4], [5] *Ibid.*, p. 8.
[6] *Ibid.*, p. 11.
[7] I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, **V**, Bucureşti, 1935, p. **243**.

unor cunoscuți. Cel care beneficiază mai din plin de acest tratament este, se pare, Caragiale, ale cărui mari calități literare, recunoscute, de altfel, de autorul *Vieții la țară,* nu sînt totuși suficiente pentru a-i asigura buna părere a acestuia. „Du-te și să fii trivial!" — aceasta este concluzia unuia dintre portretele făcute lui Caragiale în corespondența cu Maiorescu[8].

O optică identică trădează și considerațiile scriitorului despre literatură. Încă înainte de a se produce o puternică reacție antinaturalistă pe plan european, cu care a fost pusă în legătură și prin care a fost explicată propria reacție a lui Zamfirescu, acesta își exprima dezacordul cu scriitorii care „caută cu lumînarea colțurile cele mai întunecate și murdare ale omenirii"[9], cu o literatură „coruptă și destrăbălată"[10], față de care va manifesta în permanență un dezgust aproape organic. Rezervele sale față de literatura „poporanistă", explicate, pe bună dreptate, în primul rînd prin cauze ce țin de concepția social-politică a scriitorului, se datoresc, însă, în mare măsură, și lipsei de „eleganță" a acestei literaturi, evidentă în universul din care se inspiră scriitorii, în configurația tipologiei și mai ales în modul dicțiunii. Delimitările pe care le stabilește în 1888 nu implică încă o judecată de valoare negativă, dimpotrivă. „Societatea românească contemporană — scrie el în prefața volumului său de *Novele* — are pînă acum două manifestații puternice în proza literaturei propriu-zisă: stratul cel mare al țăranului, pe Slavici; stratul mahalalelor și al orașelor de provincie, pe Caragiale"[11]. Se pare că le consideră totuși încă de pe atunci stadii depășite în mișcarea noastră literară, căci se întreabă dacă „literatura care va veni după a lui Caragiale nu va fi, fatal, a stratului de deasupra"[12]. Constatînd apoi existența în cadrul acestui strat, deocamdată mai mult ca o excepție, a unor elemente ce au ajuns să formeze „o limbă uzuală curată, ba chiar elegantă", aptă „pentru schimbul de gîndire și simțiri mai alese", scriitorul se întreabă: „Nu e oare acesta drumul pe care trebuie să punem nuvela și romanul nostru?"[13]

Mai tîrziu orice dubiu dispare și Zamfirescu ajunge să facă din eleganță un criteriu de valoare literară, să o reclame ca o trăsătură *sine qua non* a literaturii și în special a limbii literare, despre care afirmă în diverse rînduri că trebuie să fie „vie, curată, elegantă"[14]. Deși contradicția cuprinsă în această caracterizare a fost evidențiată de Ilarie Chendi în articolul său ***În chestia limbii literare,*** unde arată, pe bună dreptate, că dacă limba literară ambiționează să fie o limbă vie ea nu poate să fie totdeauna și elegantă, Zamfirescu va continua, în numele frumosului, să arunce anatema asupra scriitorilor care promovează în operele lor o

---

[8] *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori,* p. 103.
[9] Don Padil, *Palabras,* în „România liberă", 23 oct. 1883.
[10] Idem, *Palabras,* în „România liberă", 16 oct. 1883.
[11] Apud Duiliu Zamfirescu, *Nuvele,* Craiova, 1943, p. 129.
[12], [13] *Ibid.,* p. 130.
[14] Duiliu Zamfirescu, *Romanul și limba română,* în „Noua revistă română", 1901, 1 iunie.

lume lipsită de distincţie şi deschid drum larg elementelor dialectale în limbă, îndepărtîndu-se de idealul unei limbi „curate şi elegante". Pe tinerii de la „Luceafărul" îi avizează cu severitate asupra răspunderii ce o au „de a nu lăsa să străbată în gustul publicului transilvănean apucături nesăbuite, mitocănii ce trec drept însuşiri epice, dulcegării femeieşti ce trec drept lirism, o limbă românească slută, ce trece drept limbă românească originală . . . "[15].

Mai însemnate sînt consecinţele pe care amintita particularitate a personalităţii scriitorului le are asupra operei sale literare. Preferinţa pentru explorarea anumitor medii sociale, configurarea universului tipologic, selectarea materialului lingvistic sînt profund înrîurite de permanenta năzuinţă spre frumos a autorului, de locul pe care „eleganţa" îl ocupă în ierarhia sa de valori. Nu ne vom opri asupra primului aspect, orientarea scriitorului spre lumea „stratului de deasupra" fiind cît se poate de evidentă aproape în întreaga sa operă. Am preciza doar că nu ni se pare a fi vorba de o preferinţă expresă pentru mediul citadin, prin opoziţie cu ruralismul sămănătorist, şi nici măcar pentru nişte categorii sociale întotdeauna bine precizate şi care l-ar interesa în exclusivitate pe scriitor, ca atare. Cel puţin în aceeaşi măsură se poate vorbi, urmărind universul uman al operei lui Zamfirescu, de anumite categorii morale şi mai ales „estetice", care coincid de multe ori, dar nu întotdeauna, cu cele social-economice şi care ne vor reţine atenţia în continuare.

Este un fapt uşor de constatat că în opera lui Zamfirescu se realizează un transfer al propriilor aspiraţii spre frumos asupra unei mari părţi a personajelor sale. În nuvele sau romane şi chiar în încercările dramatice abundă figurile de tineri intelectuali cu firi contemplative şi artiste sau chiar figuri de artişti propriu-zişi. Matei Damian sau Alexandru Dumitrescu, Mihai Comăneşteanu sau tînărul Mircea, Haralamb sau della Rovere îl reprezintă pe Zamfirescu însuşi, nu ca nişte copii, fireşte, ci ca proiecţii ale unui ideal al scriitorului. Oameni cu o poziţie social-economică independentă, ei se pot dedica unor preocupări intelectuale şi artistice pentru care simt o anumită chemare, fără a-şi face — de obicei — din acestea o profesie, sau, mai rar, binelui public, ţinîndu-se însă departe de vălmăşagul luptelor politice. De altfel, într-o scrisoare către Titu Maiorescu, Zamfirescu făcea o mărturisire semnificativă pentru unghiul „estetic" din care privea şi aprecia oamenii: „Nu-mi plac apostolii şi martirii, fiindcă în toate şi toţi aceştia este un dezechilibru sufletesc. Lucrurile drepte şi lucrurile frumoase sînt armonice"[16]. Iubitori de muzică şi lecturi alese, interesaţi, fără pedanterie, de filosofie sau istorie, amatori de călătorii, de singurătate sau, dimpotrivă, de societate aleasă, cu oroare faţă de manifestările vulgare, eroii zamfirescieni păstrează în toate o anumită măsură, nu aceea dictată de convenţiile sociale, ci de propriul simţ al armoniei şi frumosului. Chiar în situaţii extreme,

---

[15] Duiliu Zamfirescu, *Scrisori şi romane II*, în „Luceafărul", 1905, p. 333.

[16] *Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori*, p. 88.

în general evitate de scriitor, în faţa morţii, de exemplu, eroismul lor este simplu, fără stridenţe. Viaţa afectivă a acestor personaje, îndeosebi modul de a trăi sentimentul iubirii, îl preocupă îndeaproape pe scriitor. Capabili de afecţiuni puternice, iubirea eroilor zamfirescieni se menţine în zonele pure ale unei legături sufleteşti, fiind exteriorizată prin gesturi şi cuvinte de o deosebită delicateţe şi discreţie. Cînd în simţirea lor încearcă să se insinueze porniri instinctuale, acestea sînt reprimate cu hotărîre şi fără prea mult dramatism, dîndu-se satisfacţie unei atitudini „estetice", elegante. Cînd iubirea depăşeşte acest stadiu, ea iese din sfera de interes a scriitorului.

Cea mai mare parte a personajelor feminine din opera lui Zamfirescu sînt conturate în aceeaşi viziune, respectîndu-se, bineînţeles, specificul feminin. Ele sînt înzestrate în mod natural cu graţie şi farmec, cărora o creştere îngrijită le-a adăugat un plus de distincţie, de rafinament al gustului. Scriitorul nu uzează prea mult de portretizări. Atunci cînd ne descrie totuşi figura unei femei, detaliile fizionomice, atît de abundente şi pregnante la un Delavrancea, de exemplu, ca indicii ale unui anumit temperament, sînt concurate la Zamfirescu de notaţii asupra ţinutei vestimentare, asupra gesticii etc., în care transpar trăsăturile de caracter şi, mai ales, gustul estetic. Reconstituirea ambianţei are aceeaşi finalitate. Iată un instantaneu caracteristic din *Tănase Scatiu:* „Întinsă pe canapea, cu o rochie de casă pe dînsa, ale cărei cute de mătase aurie cădeau bogate pe covor, cu o blană albă pe picioare, Tincuţa mişca uşor degetele pe o carte. În faţa ei era un fotoliu, alături de o măsuţă, cu un vas subţiratec, elegant, din care se lăsa spre dînsa o roză înflorită în grabă şi sfioasă; în atmosfera salonaşului, o căldură binefăcătoare, în care surîdea o minunată fotografie a d-nei Vigée Le Brun, ce-i semăna"[17]. Chiar atunci cînd trăiesc la ţară, eroinele lui Zamfirescu creează în jurul lor o oază de frumos, o ambianţă de un discret rafinament: „Într-o odaie ţărănească, acoperită toată cu lungi fîşii brodate de pînză de casă, Saşa, singură, se uita la un cadru din perete, pe care, cu toate astea, îl cunoştea aşa de bine. Aşa cum sta, singură, uitîndu-se în fundul cadrului de pe perete, îi veni să cînte, şi, de-abia deschizînd gura, mai mult în gînd, zise o strofă. Apoi, trecînd la piano, îl deschise"[18]. Urmează un lied pe versurile lui Schiller, în a cărui atmosferă melancolică Saşa se regăseşte cu profundă emoţie.

Mai puţin contemplative decît personajele masculine, cu un surplus de instinctualitate şi iniţiativă erotică, eroinele lui Zamfirescu nu depăşesc totuşi niciodată limitele celei mai desăvîrşite decenţe şi măsuri în comportament. Saşa aşteaptă liniştită şi încrezătoare, cel puţin în aparenţă, dezvăluirea atît de îndelung aşteptată a iubirii lui Matei, iar Tincuţa, iubindu-l cu înflăcărare pe Mihai, preferă moartea, unei iubiri ce nu se mai poate realiza fără întinare.

Eleganţa, distincţia eroilor zamfirescieni este şi mai pregnant subliniată prin contrast, prin prezentarea unor personaje total deficitare din

---

[17] D u i l i u Z a m f i r e s c u, *Viaţa la ţară. Tănase Scatiu. În război,* Bucureşti, 1965, p. 260.
[18] *Ibid.*, p. 56.

acest punct de vedere, marcate iremediabil de vulgaritate. Din această familie, restrînsă la număr, se detaşează cu pregnanţă Tănase Scatiu. S-a subliniat în repetate rînduri semnificaţia socială a lui Scatiu, ca reprezentant al unei categorii noi, generate de dezvoltarea capitalismului în agricultură, categorie aflată în conflict de interese cu vechea boierime şi cu ţărănimea. Nu e mai puţin importantă însă, din punctul de vedere al opticii lui Zamfirescu de care ne ocupăm acum, nici o altă opoziţie, izvorîtă dintr-o deosebire de „rasă", ce se stabileşte între Scatiu şi personajele discutate mai sus, deosebire ce ţine de profilul intelectual, moral şi mai ales „estetic". Pentru celelalte personaje şi chiar pentru autor, el este „bădăranul", „mojicul". Natura sa primitivă, rudimentară e reliefată nu numai de preocupările exclusiv practice şi acaparatoare, ci şi de absenţa oricărui simţ al confortului. Lipsa unei frîne morale, ca şi a simţului estetic al măsurii îl fac să comită acte bestiale. Tot ce întreprinde e dizgraţios, grotesc chiar, jignind simţul estetic. Iată-l într-o scenă de petrecere. După ce comandă muzicanţilor să cînte o chindie, „se dezbrăcă de frac, scoase cizmele, îşi puse mîinile în şolduri şi începu... Ceilalţi se făcură roată în jurul lui, privindu-l cum pisăgea pămîntul în vîrful picioarelor, dînd cu călcîiul în scînduri, strîmbîndu-şi gleznele, cînd afară, cînd înăuntru, lăsîndu-se pe genunchi, sărind în sus, de parcă intrase Aghiuţă în el"[19]. Acelaşi motiv, atitudinea faţă de arta populară, situează cele două personaje, Saşa şi Scatiu, în categorii „estetice" opuse. La cea dintîi, preţuirea manifestărilor artei ţărăneşti, la care ajunge prin intermediul culturii, este o dovadă de rafinament. În cazul lui Scatiu, e vorba de nişte reminiscenţe nepotrivite cu noua sa stare socială, de incapacitatea de a se ridica la o treaptă de spiritualitate mai înaltă. Ca întregul său comportament, limbajul lui Scatiu distonează flagrant cu dicţiunea elegantă a celorlalţi eroi şi a scriitorului însuşi.

În articolul din „Luceafărul" la care ne-am mai referit, consacrat în principal problemelor limbii literare, Zamfirescu deplînge carenţele acesteia şi regretă mai ales absenţa, la noi, a „graiului estetic al iubirii". Ca şi de alte dăţi, el se înşela, cel puţin în parte, fiindcă un asemenea grai, pentru unele categorii sociale măcar, îl crease, în bună măsură, el însuşi. Fără să impresioneze prin bogăţie, culoare sau o deosebită expresivitate, limba operei lui Zamfirescu satisface întrutotul dezideratul de puritate şi eleganţă pe care şi-l fixase scriitorul însuşi, vrînd să facă din el un principiu general de dezvoltare a limbii literare. O recunosc chiar şi adversarii săi. În articolul amintit, Ilarie Chendi, analizînd direcţiile de manifestare a principiului realist în limba literară, conform căruia aceasta „trebuie să devină principalul mijloc de-a reproduce adevărul, de-a cerceta şi fotografia realitatea vieţii"[20], arăta că „unii scriitori îl aplică cu eleganţă — cum ar face de pildă dl. Zamfirescu — pentru a scrie aşazisele romane de salon ..."[21].

---

[19] *Ibid.*, p. 254.
[20], [21] Ilarie Chendi, *În chestia limbii literare*, în „Familia", 1901, p. 373—374.

Încheind aici consideraţiile noastre, trebuie să arătăm că ele nu au urmărit să dea o judecată de valoare asupra personalităţii şi operei lui Duiliu Zamfirescu, ci doar să sublinieze o trăsătură specifică a lor; ea conferă autorului *Vieţii la ţară* un profil aparte printre confraţii de generaţie, acela al scriitorului elegant.

ОДНА ИЗ СТОРОН ЛИЧНОСТИ И ТВОРЧЕСТВА ДУИЛЮ ЗАМФИРЕСКУ: ИЗЯЩНОСТЬ

(Резюме)

Автор пытается осветить одну из характерных черт личности и творчества Д. Замфиреску — изящность, понимаемую как стремление жить и оценивать с эстетической точки зрения жизнь, действительность. Это стремление подчёркивается во-первых в различных проявлениях личности писателя, как в отношении его манеры одеваться, так и его литературных интересов. Далее автор подчёркивает последствия этой тенденции на эстетические идеи и на литературное творчество писателя, рассматривая в частности типологический мир Д. Замфиреску, в котором отмечается присутствие специфических „эстетических" категорий. Наконец, его забота о чистоте и красоте дикции дополняет представление об авторе романа *Viaţa la ţară* (Жизнь в деревне), придавая писателю характерную черту, отличающую его от современного ему поколения — изящность.

UNE DIMENSION DE LA PERSONNALITÉ ET DE L'OEUVRE DE DUILIU ZAMFIRESCU: L'ÉLÉGANCE

(Résumé)

L'auteur vise à mettre en lumière un trait spécifique de la personnalité et de l'oeuvre de Zamfirescu, l'élégance, comprise comme une tendance à vivre et à apprécier sous un angle esthétique la vie, la réalité. Cette tendance est évidente avant tout dans les diverses manifestations de la personnalité de l'écrivain, du vêtement aux préférences littéraires. On met ensuite en relief ses répercussions sur le plan des idées esthétiques et dans l'oeuvre littéraire de l'ecrivain, en analysant surtout l'univers typologique zamfirescien, dans lequel on distingue la présence de catégories „esthétiques" spécifiques. Enfin, le souci de l'écrivain pour la pureté et la beauté de la diction complète le profil de l'auteur de *La Vie à la Campagne* en lui donnant cette note caractéristique entre les écrivains de sa génération: l'élégance.

ELEMENTE EXPRESIVE DE TOPICĂ ȘI STRUCTURĂ ÎN PROZA ARGHEZIANĂ

N. GOGA

Opera beletristică, în care adaosul de afectiv este vizat în mod deosebit, reclamă un plus de căutare în exprimare. Topica (și alte elemente aferente ei) e un procedeu larg folosit pentru reliefarea și potențarea acestui „adaos".

Nici un autor, poate, nu s-a luptat atît de mult ca Arghezi cu așezarea cuvîntului în propoziție și a propoziției în frază ca să obțină, odată cu formularea nouă, un potențial expresiv atît de bogat. Aceasta, altminteri, îi caracterizează comunicarea adeseori atît de personală.

Amprenta originalității sale sub acest raport apare prin spargerea unor tipare „gramaticalizate"[1], a unor înlănțuiri sintactice comune, stereotipe, dislocînd elementele propoziției din locul unde sîntem obișnuiți să le găsim, introducînd astfel zăbava în descifrarea formulării, zăvorîte parcă. Ești obligat să întîrzii asupra frazei ca într-o citire Braille, pentru a-i simți reliefurile și zvîcnirea formulării din noua întocmire sintactică. Tudor Vianu, scriind despre T. Arghezi, afirma: „El este cel mai de seamă scriitor al epocii mai noi, care redactează o proză făcută pentru a fi citită, nu ascultată, un document strălucit al stilului scriptic"[2].

Incontestabil că, dislocînd cîte un element sintactic de la locul lui, unde toți vorbitorii erau obișnuiți să-l pună și cititorii să-l găsească, T. Arghezi își construiește astfel propoziția încît cititorul să se izbească de cuvîntul „vîrf"[3], cu reflexe pronunțate în textul larg, plasat într-un

* Lista cărților lui T. Arghezi folosite în extragerea materialului și prescurtările lor: BP = *Bilete de papagal*, București, 1946; CBV = *Cimitirul Buna-Vestire* [f.a.]; CJ = *Cartea cu jucării*, ed. a IV-a, București, 1958; DT = *Două timpuri*, București, 1957; L = *Lina*, roman, ed. a II-a, București, 1943; LVN = *Lume veche, lume nouă*, București, 1958; MP = *Manual de morală practică*, Iași, 1946; PN = *Poarta neagră*, București, 1930; PT = *Pagini din trecut*, București, 1955; TC = *Tablete de cronicar*, București, 1960; TK = *Tablete din Țara de Kuty*, București [f.a.].

[1] În timp ce în făurirea unor elemente morfo-lexicale scriitorul se orientează după cele „gramaticalizate".

[2] T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, Edit. Contemporană, 1941, p. 275.

[3] Ne referim la cuvintele ori sintagmele pe care scriitorul le face purtătoare de accent semantic și expresiv.

unghi de dominare a acestuia. Așa cum într-un tablou te poate impresiona un detaliu, exagerat în raport cu întregul, printr-o intenționată deformare artistică, tot așa în scrisul arghezian cîte un cuvînt, sintagmă, propoziție chiar, așezate pe un piedestal mai înalt, te izbesc sugestiv, puse fiind în lumina topicii expresiv-contextuale. „Un cuvînt — spune el — numește, alt cuvînt îl pune în mișcare, un alt cuvînt îi aduce lumina" (TC, 76).

Aproape la fiecare pagină se poate observa această „lucrătură" la o propoziție sau alta. Contribuția sa de meșter în ceea ce scrie se poate deduce și din persiflarea crezului și principiilor lingvistico-literare preconizate de Mya Lak: „Eu nu cer unui autor eforturi cu neputință de realizat. Dacă scrisul lui începe cu propoziție simplă, continuă cu propoziție simplă și sfîrșește cu propoziție simplă, mă declar satisfăcut și mă interesează. Este neapărat necesar să găsesc în fiecare propoziție de a lui verbul *a fi* și în fiecare frază de mai multe ori verbul *a avea*. Cuvintele să fie întrebuințate cu sensul lor cel mai uzitat (. . .). Autorul să nu facă economie de legăturile dintre idei, să fie înlănțuit, curgător, și deductiv, utilizînd din belșug pe «așa dară, rămînînd bine înțeles, cum se vede mai sus, astfel fiind, dimpotrivă» și să nu se oprească la amănunte bolnăvicioase, să ciocnească oricît de des pe *ca* cu *că*, pe *că* cu *ca* . . ." (TK, 89—90).

Pornind de la inversiunile frecvente de topică[4] spre cea simplă afectivă determinant — determinat[5], prin schimbări de elemente sintactice, obișnuit orînduite[6], pînă la dislocări de propoziții întregi în cadrul frazei ori al perioadei, T. Arghezi dă dovada unei munci asidue pentru rîndul scris. Elementele sintactice unitare, care dau înțelesul logic textului, sînt împrăștiate în context și locurile dintre ele umplute cu numeroase determinări care nu numai că au valoarea complinirii semantice a elementelor de bază dar și pe aceea a coloraturii stilistice cu valori afective în comunicarea reflexivă[7]. Cuvîntul astfel așezat, fraza astfel construită reflectă actul voit al autorului.

În exprimări mai reduse (procedeul este, după cum vom vedea, generalizat și la acumulări mai largi) elementul sau sintagma purtînd încăr-

---

[4] „Asemenea simț *avut-a el*" (PT, 19); „Cărcia nestrămutat *rămasu-i-a* credincios" (PT, 18).

[5] „Pălărie de *fină panama*" (TC, 142); „Și să-i pipăi părțile aristocratice cu *miraculosul și divinul tău retevei*" (PT, 76); „*Grava ei amabilitate* și *marele-i prestigiu*" (TK, 40). Nu sînt rare alternările dintre formulările inversate și cele obișnuite de felul: „*Prințul vioarei americane* a fost primit de *ctitorul român al lăutei*" (LVN, 225). Să se observe și relația lexicală caracteriologică adecvată: pe Iehudi Menuhin îl numește „prințul vioarei", iar pe George Enescu, „ctitorul lăutei".

Uneori antepunerile se înlănțuiesc: „Discursul unuia a rămas în memorie prin farmecul cîtorva lacune artistice și *o ușoară de stil nelogică* îmbucare a ideilor" (IL, 200).

[6] „*A fost* caracteristica lui, *sfiala*" (LVN, 223); „*A găsit* dată de vînt în toate părțile *ușa* deschisă" (CJ, 231); „*Nu m-a viu felicitat* și pe mine, odată, un mare personaj" (BP, 207); Încît *de îndoială vorbă* nici *nu poate fi*" (TC, 46).

[7] Cu privire la terminologie vezi T. Vianu, *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, în *Arta prozatorilor români*, p. 15—21.

cătura expresivă maximă sînt scoase prin topică, încît apare evidentă accentuarea lor.

Reliefarea se face fie prin punerea termenului vizat chiar la sfîrșit: „Dar acest cap, acoperit cu mitra directorului (...) e *conștient* de importanța lui și *semeț*" (PN, 261); broasca a ieșit de prin întunecimi și... „venise să ceară luminii niscaiva muște și *țînțari* ademeniți de lampa streașinei și *fulgerați*" (PT, 312); fie prin dislocarea unității sintagmatice[8]: „e de-o *candoare* băiatul, *sacră* (L, 390); „îți dai seama fără greutate că (...) ai dormit un *vis*, la lumina zilei *stupid*" (TC, 117); „Trebuie să recunoaștem că acest teatru (...) constituie o *dificultate* pentru mercantilismul și vanitățile autorilor, *uriașă*" (TC, 226); „Parcă ești un șoarice, *scos* din apă fiartă, *de coadă*, Baroane" (PT, 405).

Sînt cazuri cînd elementele sintactice sau frazeologice strînse sînt despărțite prin determinări multiple, uneori propoziții întregi: „Aproape că nu mai putem înainta, *opriți în loc* la cîte un pas nou de cal, făcut în livezi, *de emoții* (MP, 20); „*Născocim* cu buna credință a grădinarului, care adună fructe adevărate pentru gură, *și livada și recolta*" (CJ, 22); „— *Tu crezi* că un doctor nu mai e un om, după examen, *i-am răspuns*" (CBV, 53); „Pentru că e scump tutunul, el fumează două-trei țigări pe zi, frînte dintr-o singură țigare fără carton, preferînd retezarea exactă, pe care *o face* cu un cuțit, ca să nu piardă nici un praf, *dimineața*" (PN, 103).

Alteori formularea e compusă în așa manieră încît sugerează impresia că scriitorul a uitat cuvîntul și-l anină, ca o completare de ultimă instanță, la sfîrșit, atrăgînd astfel atenția asupra lui: „*Cîteva rîndunici* bătrîne, ca niște maici cu comănacul turtit pe frunte, rămaseră în palat — *și cîteva becațe* (CJ, 137);„ În afară de pasiunea sexului, *patima cărților* îl devoră, *și a măsluirii*" (PN, 101); „Apoi îl interesează *o mătură* și se bate cu ea, *o greblă*" (LVN, 391).

Acest procedeu e atît de frecvent încît autorul îl dă și-n vorbirea unora dintre personaje: „Eu nu pot să sufăr ca *țara* să sufere vreo atingere *sau neamu!*" (PT, 85). În afară de exprimarea tautologică, cu putere de caracterizare a personajului, „nu pot să sufăr ca țara să sufere" și de pigmentarea prețioasă și ambiguă, „vreo atingere", deplasarea unuia din cele două elemente care constituie subiectul multiplu, *neamu*, la sfîrșit proiectează esențial și sugestiv toată personalitatea istorică dogită a patriotardului.

Aceste dislocări au urmări asupra acordului care se face fie prin atracție, fie după înțeles: „Ele [stelele] sună chiar în cer, cele mai depărtate, ca niște *boabe de plumb introdus* în găocile stelare" (CJ, 81); „Caisul s-a îmbrăcat în bumbacul selenar și a stat la geamul meu (...) ca o panoplie cu mii de steaguri mărunte, ca niște *roiuri de fluturi albe*, spînzurate în aer deasupra tulpinii" (CJ, 75), ori se ajunge la exprimări eliptice: „Citii pe figura lui un devotament și o venerație, imense" (PT, 152).

Utilizarea frazei eliptice nu duce numai la o exprimare densă, ci

[8] Tocmai desfacerea sintagmei (lexicale, sintactice sau stilistice), care reprezintă o unitate quasi-unitară, atrage atenția asupra elementelor în cauză și acestea sînt tocmai elementele „vîrf".

plasează formularea în cauză în prim-plan. În unele cazuri însă se ajunge la exprimări retezate, care îngreuiază înţelegerea ori distonează cu formularea corectă. În cazul că formularea eliptică se referă la un conţinut enunţat anterior, neînţelegerea este evitată: „... şi-a desfăcut păunul splendorile de-a surda, ale unui evantaliu de iris şi ibrişin. Împărat cu mantie şi sceptru, în picioarele goale" (PT, 105). Partea ultimă, în întregime o metaforă, e o propoziţie eliptică. *Trei iezi* din volumul *Poarta neagră* începe: „Două figuri discordante şi simpatice ale puşcăriei, iezii castanii, cu spinările bălţate de-o pată albă. Îşi plimbă ziua întreagă printre răzoare picioarele păroase, terminate cu o spintecătură în părul labei, şi urechile ascuţite cu vîrfurile încovoiate în sus" (p. 116). Accentul afectiv a căzut asupra părţii nominal-subiective, drept ce i s-a acordat valoare de propoziţie, însă, sub raport gramatical, s-a încălcat legea punctuaţiei, despărţind subiectul de predicat.

Numele predicative fără copulaţia verbală intră tot în formulările eliptice: „Mi-ar fi trebuit alte cuvinte şi nu am, sărac dar fermecat în gospodăria mea fulgerată din patru părţi, pe toate ferestrele, de soare" (CJ, 20). Cele două adjective *sărac* şi *fermecat*, două nume predicative, în raport adversativ, constituie două propoziţii principale. Fără o oarecare reflectare formularea pare, dacă nu inaccesibilă, greoaie.

În cadrul propoziţiei, ca şi al frazei, scriitorul simte plăcerea să clădească nu după un model dat ori cunoscut, ci cu totul diferit. Obişnuitul, comunul e fad, uniform şi sec; „e otova şi lins" (TK, 75). Iată cîteva construcţii de acest fel: „Ele [doctoriţele] răspund bolnavului cercetat, tinere, frumoase şi grave, cu un surîs" (LVN, 308). Determinantele *tinere, frumoase, grave* sînt despărţite de determinat, de subiectul *ele*, tot aşa şi elementul complementar *cu un surîs* e despărţit de verb prin alte elemente. Categoriile sintactice principale puse alături (ele — răspund) iar determinările lor (tinere, frumoase şi grave — cu un surîs) împinse la sfîrşit întăresc relatarea şi se impun mai mult atenţiei noastre.

Împins spre final, un anumit determinant — în cazul ce urmează cel verbal — face să crească nu numai valoarea subiectiv-expresivă, ci, în acelaşi timp, întăreşte şi mai mult valoarea obiectivă ce se cere exprimată în text: „Cu aceste plăceri, care constituie fără să bagi de seamă un moral, o stare sufletească, o certitudine deplină, o datină şi o linişte senină, *nu se împărtăşesc* copiii «din centru» cu educaţia falsificată, nehotărîţi între ambiguităţi, nuanţe, zigzaguri, *niciodată*" (LVN, 18—19). Complinirea verbală *niciodată*, pusă pleasnă enunţării, condensează şi fixează ideea de privaţiune.

Uneori, deşi avem numai o propoziţie, datorită fie dispersării, fie intercalărilor cumulativ-determinative ori comparative prea masive, apar uşoare dificultăţi[9] în depistarea rapidă a legăturilor contextuale: „Diaconii, preoţii şi arhiereul îşi scoteau, ca nişte măşti actorii înăbuşiţi, în mucava şi flanelă, stiharele, sviţele, rucaviţele" (CBV, 159). Dificultatea

[9] E adevărat că se creează şi posibilitatea unor interpretări multiple, „jucăria de vorbe", „ori nici o jucărie nu e mai frumoasă ca jucăria de vorbe" (CJ, 7).

descifrării apare numai la „citirea întîi“! Revenind, se observă că nu e altceva decît o dublă referire la aceeaşi grupare *„ca nişte măşti actorii“* care conţine şi o formulare în topică inversă. Altfel formulat textul ar deveni „Diaconii... ca (nişte) actori... îşi scoteau stiharele... ca (actorii) nişte măşti (măştile)“[10].

În cuprinsul perioadei, frazei ori chiar al propoziţiei dezvoltate se observă o etajare a elementelor fundamentale care constituie scheletul formulării respective, complinit arborescent: „Femeia unuia cu capul mare, de cîine cîrn, pe nişte picioare ca două buzdugane, buzată cu măselele de aur, frizează cu pipăitul ei mărunt şi distrat, în prezenţa copiilor îmbrăcaţi în alb, părul ridicat şi încremenit pe creştet ca o cremă de şocolată al soţului ei, negustor de cereale, om cu dare de mînă, respectat şi duşmănit în oraşul provinciei lui şi cu minte“ (PN, 293). Enunţul etajat, osatura propoziţiei ar fi *„Femeia... frizează... părul... soţului...“*. De aici încolo s-au înţesat determinările calitativ-explicative.

Sînt cazuri cînd determinările şi acumulările multiple ale subiectului la care se adaugă şi cele ale predicatului — tot în partea întîi — concentrează atenţia în această extremă a lanţului şi merge descrescînd spre cealaltă, cînd din nou accentul începe să crească reclamat de partea predicativă: „Toată ţara prefecturilor, garnizoanelor, judecătoriilor, la o moşie, la un conac, la un politicastru, uitîndu-şi îndatoririle profesionale, se crispau în jurul asului de pică“ (DT, 21). Toate determinările cumulate în partea primă reţin atenţia, iar cînd urmează predicatul, exprimat printr-un cuvînt ce sugerează o încordare, *„se crispau“*, tensiunea creşte urcînd. Prin determinantul său depreciativ ironic *„în jurul asului de pică“*, enunţarea cîştigă şi-şi condensează şi mai mult, în sensul dorit de scriitor, valoarea satirică.

Chiar şi în alte cazuri, cînd operează cu fraze — lungimea textului nu e dată de numărul ridicat al propoziţiilor, ci de numărul mare de elemente plasate într-o propoziţie sau alta —, valoarea expresivă este dată de determinările subiective multiple, care, în cuprinsul exprimării, se împing una pe alta şi se reclamă reciproc: „Afară de reliefurile masive ale articulaţiei, excrescenţe ca nişte începuturi digitale noi, destinate să completeze metatarsul prelungit în interiorul călcăturii, confortabilă pentru un echilibru mai stabil, de pelican, picioarele sucite, de copil, ale Prezidentei, rămase cu 50 de ani în urma obrazului, acoperit cu o glandă nazală erectilă şi revărsată dintre sprîncene pe buze zîmbitoare ca un

---

[10] Altădată „regizarea“ sintactică, deşi mai redusă ca extindere, duce la o formulare bizară, nu lipsită însă de farmec: „Gura armăsarului tău e niţeluş căscată şi moale cam“ (CJ, 133), iar în dialogul pe care-l are scriitorul cu condeiul, i se adresează: „Va să zică am rămas noi singuri doi“ (LVN, 340).

Se întîmplă şi cazuri cînd „jocul“ e împins prea departe, încît construcţia nu mai pare nimerită, devenind greoaie chiar: „— Ştii prea bine că *nu mie îmi plac* cîrdăşiile astea“ (PT, 128). E adevărat că aceasta e vorbirea domnului advocat M. Theodorescu-Fălciu, dar găsim şi în vorbirea scriitorului astfel de exprimări: *„Nu mai lătra-o*, că nu te aude“ (PT, 311), spune el cîinelui ce lătra la o broască; sau, adresîndu-se lui Cocó, care-şi povesteşte visul: „Altădată, *îngerii visai că* te luau cu ei, din somn, în zbor“ (BP, 84).

lupus cu înmuguriri de conopidă, aveau obezitatea chinuită chineză, ca și cum trupul ei, umflat de la genunchi în sus ca un cactus diform, cu fructul unui dovleac lățos în creștet, cu pălărie, ar fi crescut sufocat, cu călcîile într-un ghiveci" (TK, 39). Totul poate fi redus la „... *Picioarele ... Prezidentei ... aveau obezitatea chinuită chineză ...*". Ce rămîne însă din redarea expresivă, voit încărcată a scriitorului? Determinările merg atît de departe, încît cititorul — intrat în conexiunile lor — trebuie să revină la elementele de bază ale enunțului, pentru a putea desprinde planul fundamental.

De fapt, formal, fraza, în prezentarea ei, compune tiparul ideal al unui astfel de portret. Figura planturoasă și scabroasă a Prezidentei, diferitele trăsături fizice particulare izbesc și întărîtă imaginația bogată a scriitorului în a le descrie și îl îndeamnă să-și ducă fraza fără opriri, cu adăogiri bogate, pînă la revărsare. Formularea, în desfășurarea ei meandrică, e un cadru nimerit portretului construit.

Se pot extrage multe exemple de acest fel din proza argheziană în care se observă clar două planuri: unul obiectiv, care dă sensul fundamental și altul subiectiv, care ornamentează sensul fundamental: „Strivit de blocuri fierbinți, cu sute de cuptoare suprapuse, în care dospește sîngele și se coace măduva, nefericitul de intelectual, consolat de o existență ingrată cu acest nobil calificativ de mizerie morală, evadează odată cu bietul lăcătuș, dogorît la nicovală de o perpetuă vîlvătaie" (LVN, 17). Înlăturînd „decorul", exprimarea ar fi *„Strivit de blocuri fierbinți ... nefericitul de intelectual ... evadează ...“*.

Sau: „Însăși fiica mea a fost agresiv ironizată de o comisie de babe de bacalaureat, fardate, intrînd în hemiciclul Comisiei de examinare prezidată de un țigan libidinos și franțuzit, slugă a unui fost ministru totalitar pentru că surîdea" (LVN, 85—86). Formularea „de sus"[11] e: *„însăși fiica mea a fost ... ironizată de o comisie ... de bacalaureat ... pentru că surîdea“*.

Unele construcții de acest fel sînt anacolutice[12]: „Cetățeanul conștiincios, onest și simplu, dar împovărat, urmărit de haita evenimentelor minore de toată ziua, care-l înțeapă, îl latră și-l mușcă și rupe din el cîte o bucată din suflet și din palton, mă întîlnesc cu el în tot locul" (LVN, 27). Reconstruind lanțul lingvistic de fond apare: *Mă întîlnesc cu el, cetățeanul, în*

---

[11] Denumim formularea „de sus" sau „de fond" acele cuvinte, acel enunț care formează osatura sensului obiectiv, de bază în frază, pe care apoi se „brodează" restul comunicării.

[12] Anacolutul e specific comunicării orale. Sînt foarte frecvente cazurile, în proza argheziană, cînd apar caracteristicile exprimării orale: tendința de a sări ușor de la o idee la alta, de la un început de construcție la alta. Aceasta în vorbire e posibil, ajutați fiind de alte mijloace accesorii de întărire și realizare a comunicării: gesturi, mimică, modulație, tempo etc. Exprimarea orală de acest fel, transpusă în scris, fără mijloacele care i se adaugă în vorbire, devine puțin curioasă: „Pe spinare, [armăsarul de bumbac — jucăria] poartă două șei, una albastră, de stofă, ca să nu-l bată la spinare, *ceealaltă, de — tot de mușama,* ca hamul și căpăstrul" (CJ, 134); sau „Acum, la curtea celui mai puternic împărat din țara depărtată a răsăritului de soare, ea [fata din poveste] se legase să scoată de-a dreptul covoarele din furcă, *fără războaie, fără văpsele, fără nici lînă, nici mătase,* ci numai din vorbe" (CJ, 6).

tot locul. Formularea cu repetarea prin apoziție a complementului[13] apare mai aproape de uzul popular.

Sînt suficiente, credem, și numai aceste exemple ca dovadă incontestabilă a frămîntării continue a materialului lingvistic pe care îl modelează de neîntrecut și îl adaptează creator ideilor și trăirilor sale Tudor Arghezi.

Nu de puține ori se pare că scriitorul își creează intenționat anumite dificultăți, pe care caută apoi să le rezolve singur. Afirmația lui T. Vianu e îndreptățită: „Artistul pare că se joacă, ori de cîte ori renunțînd la regulele obștești ale întrebuințării limbii, el le substituie altele noi, neașteptate, uimitoare“[14]. Aceste construcții, extinse ori mai reduse, demonstrează o vădită și puternică „intervenție“ din partea scriitorului T. Arghezi.

O analiză de acest fel asupra materialului poetic arghezian ne-a demonstrat că libertatea dislocărilor, a inovațiilor frazeologice, a permutărilor elementelor sintactice fundamentale e mult mai liberă și largă în proză decît în poezie.

În urma acestei succinte prezentări, ce include un material important în definirea unor caracteristici fundamentale ale limbii și ale stilului arghezian, conchidem că Tudor Arghezi nu rămîne numai la o prelucrare de margine, ci intră mult mai adînc în structura compunerii frazei și a propoziției, actul creării fiind aici la fel de activ ca și în cel al lexicului. Ne referim la cazurile inserate mai sus, strîns legate de structura comunicării: acele inversări, fluxuri și refluxuri contextuale, acele planuri date de valoarea obiectivă și subiectivă a comunicării, acele etajări pe orizontală ori altoiri pe verticală[15], la acea „alchimie“ sintactică de impresionantă virtuozitate stilistică și care toate se însumează caracteristicilor ce l-au determinat pe T. Vianu să-l numească pe Arghezi „un meșter suveran al limbii“[16].

ЭКСПРЕССИВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ТОПИКИ И СТРУКТУРЫ В ПРОЗЕ Т. АРГЕЗИ

(Резюме)

Автор занимается некоторыми способами и приёмами, касающимися топики и структуры высказывания в прозе Т. Аргези, одного из крупнейших писателей румынской литературы. Т. Аргези признан как писатель, сломивший принятые лингвистические формы и создавший новые приёмы, соответствующие его уму и художественным переживаниям.

---

[13] Repetarea subiectului ori obiectului, prin reluare, dă prozei argheziene un iz popular: „O să vadă și *el, Baruțu*, acum ce-i un colonel“ (CJ, 239); „— Las' că te-a bătut *el, Dumnezeu*, a răspuns măicuța“ (CJ, 238); „Cînd le mănîncă [ouăle], spintecate în două și în patru, are aerul că dumică ceva neînchipuit de personal și s-ar părea că le ouă *el, Industriașul*, sub plapumă, noaptea“ (PN, 18).

Reluările pot să fie și la distanță: „*El* să aibă ciubuc, dulceață și cafea, că și chinez se face *boierul*“ (PT, 75); „*Îi* văzui despărțindu-se iarăși, *domnii*“ (CJ, 266).

Și repetările acestea, apropiate sau îndepărtate, au același scop de a accentua, de a aduce în prim plan o anumită parte din enunțare.

[14] T. Vianu, *op. cit.*, p. 264.

[15] Regretăm că din lipsă de spațiu și probleme tehnice nu am putut prezenta și schemele referitoare la materialul discutat. Ele ar fi ajutat la o mai intuitivă și pregnantă prezentare și asimilare a interpretărilor noastre.

[16] T. Vianu, *op. cit.*, p. 264.

Путём изменения топики основных элементов предложения, смещения некоторых синтагм, писатель ставит ударение на некоторых экспрессивно важных словах, таким образом, чтобы они проливали на весь контекст новый аффективный свет. Эти подчёркивания осуществлены либо посредством эллиптических выражений, либо при помощи наложения двух плоскостей: основной, объективной плоскости, необходимой для сообщения, и субъективной, орнаментальной плоскости; путем переплетения элементов объективной плоскости с разветвлённо построенными элементами субъективной плоскости; посредством общих движений в том или ином краю лингвистической цепи, подобно приливу и отливу, в соответствии с экспрессивными требованиями. Все утверждения иллюстрируются несколькими основными примерами.

В конце статьи автор показывает, что проанализированные им приёмы составляют некоторые из характерных черт стиля Т. Аргези.

EXPRESSIVE ELEMENTS OF WORD ORDER AND STRUCTURE IN ARGHEZI'S PROSE

(Summary)

The author studies some modalities and devices concerning the word order and the structure of the sentence in the prose of Arghezi, one of the most famous writers of the Romanian literature. Tudor Arghezi is known to have broken old linguistic patterns creating new ones, adequate to his spirit and to his artistic and literary feelings.

By changing the order of the basic elements of the sentence, by breaking up some syntagms, the writer emphasises certain expressively important words thus iradiating the context with a new affective light. This emphasis is achieved by an elliptic style or by using two planes, an objective, fundamental one, necessary to the communication, and a subjective, ornamental one; by interweaving the elements of these two planes which are built arborescently; by global movements in an extremity or another of the linguistic chain, like ebb and flow, in comparison with expressive necessities. All these assertions are illustrated by some basic examples.

The analysed methods are considered to be some of the specific features of Arghezi's style.

STRUCTURA REFRENULUI ÎN POEZIA LUI NICOLAE LABIŞ*

D. BEJAN

Aşa cum îl definea Tudor Vianu, refrenul este „versul sau grupul de versuri revenite în cursul unei poezii sau la sfîrşitul ei[1].

Prin frecvenţa cu care apare în poezia lui Nicolae Labiş, refrenul constituie o caracteristică a stilului poetic al acestuia. Refrenul apare astfel ca unul din aspectele repetiţiei în poezie.

La Nicolae Labiş, refrenul ia următoarele aspecte: repetiţia unei strofe şi repetiţia unui vers sau a două versuri în cadrul poeziei.

I. Repetiţia unei strofe în cadrul poeziei. 1. *Prima strofă este reluată în finalul poeziei.* a) În aceeaşi formă. În poezia *Arthur Rimbaud* (293—295) strofa-refren este:

Scuture-şi pe bulevarde capitala românească
Galbeni tei şi suie-şi slăvii inegal, semeţ contur,
Din vuirea de tramvaie şi din ud pavaj să-ţi crească
Evocarea mea frăţească, încîlcit ştrengar, Arthur!

Acelaşi tip de refren apare şi în poezia *Logodnă* (207—208):

E cerul ud şi negru şi nervii sar ca dracii
Şi stelele de tablă se clatină-n cîrlig.
Asculte-mi numai vîntul şi ploaia şi copacii
Urarea generoasă ce desperat v-o strig.

Cele două strofe-refren încadrează poezia. Ambele au drept conţinut ideea centrală a poeziei. În felul acesta, compoziţia ia forma închisă a unei linii revenite la punctul de plecare, a unui cerc[2]. În prima strofă a poeziei ideea e lansată. Strofele ce urmează pînă la ultima apar ca ramificatii ale acestei idei. În final ideea este reamintită. Legătura strofelor-refren cu restul poeziilor este vizibilă, fără a fi marcată gramatical.

b) Prima strofă se repetă în finalul poeziei în formă negativă, ca în poezia *Pierderile* (271—274):

---

* N. Labiş, *Primele iubiri*, Bucureşti, 1962.

[1] T. Vianu, *Observaţii asupra refrenului*, în *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, E.P.L., 1966, p. 23.

[2] T. Vianu, *op. cit.*, p. 26.

Strofa I: *Dar poate că-i de vină doar aerul uscat,*
Doar aerul de scamă ce-năbușă plămînii,
Ori leneșă amiază cînd lin s-a legănat
În apa clocotită pe lespedea fîntînii.

Strofa ultimă: *Cunosc că nu-i de vină nici aerul uscat,*
Nici aerul de scamă ce-năbușă plămînii,
Nici leneșa amiază cînd lin s-a legănat
În apa clocotită pe lespedea fîntînii.

Refrenul, în prima sa apariție, ia forma unei fraze care începe cu conjuncția *dar,* urmată de verbul *a putea,* obținîndu-se, în felul acesta, o valoare dubitativă.

Legătura refrenului cu strofa a II-a a poeziei este asigurată prin versul prim al acestei strofe:

Cred însă că-i urîtul ce s-a depus în voi.

Strofa întîi, așa cum s-a arătat, revine în final cu formă negativă. Cele trei elemente de conținut ale ei (versurile I, al II-lea, al III—IV-lea) sînt negate fiecare în parte cu ajutorul adverbelor *nu* și *nici.* În ciuda acestei negări, finalul aduce un plus de hotărîre față de prima strofă, marchează o evoluție.

c) În poezia *Miorița* (298—300), strofa I și strofa ultimă pot fi socotite strofe-refren mai degrabă prin semnificația conținută. Numai primul vers al celor două strofe este identic:

Strofa I: *Pe-un picior de plai, pe-o gură de rai,*
Zbuciumat se plînge fluierul de fag.
Inima mi-o strînge și-mi pătrunde-n sînge
Acest cîntec dureros și drag.

Strofa ultimă: *Pe-un picior de plai, pe-o gură de rai,*
Stau cîteodată împietrit și mut
Să-nțeleg o clipă nențelesul grai
Plin de jalea unui veac trecut . . .

2. *Cele două strofe care se repetă n-au o poziție fixă în cadrul poeziei.* a) Strofele au aceeași formă, același conținut, de exemplu în: *Odihna lăutarului* (210—212) — strofele a IV-a și a IX-a:

Scîntei și muchii lucii în zări, pe stînci, vibrează
Cînd sufletu-n tăcere cu luna mi-l încarc
Și-mi răspîndesc făptura pe-ntregul pisc de rază,
Descătușind prelungul minții arc . . .

Idilă (263—267), — strofele a III-a și ultima:

Topoarele cădeau pe lemn, departe,
Euritmia codrilor ritmînd,
Laborioasa viață fără moarte
Se distila din arbori și pămînt,

La stînă mestecau tăcerea cînii,
Şi cît de arzător umplea plămînii
Ozonul curs pe palele de vînt!

Prietenul Glad (67—69) — strofele a V-a şi ultima:

Atunci mi-a fost greu, prietene Glad,
Gîndind că n-am să-ţi mai văd niciodată
Ochii adînci, buza proptită în pumn,
Fruntea ta incadescent luminată.

Strofa-refren, în prima sa apariţie, se încadrează în evoluţia tonului ascendent al poeziei. Această strofă conţine în ea intensitatea maximă a sentimentelor poetului. Prin repetarea strofei, se revine la acest sentiment, poetul reamintindu-l, parcă, cititorului.

b) Strofele-refren apar puţin modificate una faţă de cealaltă. În poezia *Morarul* (187—188) strofa a II-a apare ca refren în strofa a V-a, ea încadrîndu-se în lanţul logic al strofelor:

Am găsit moara deschisă în sat,
Adică la marginea satului, scundă,
Moara cu glas răguşit şi cîntat
În scrîşnet de piatră şi plînset de undă.

A doua apariţie a refrenului (strofa a V-a):

Dar moara deschisă în sat,
Adică la marginea satului, scundă,
Are un glas răguşit şi cîntat
În scrîşnet de piatră şi plînset de undă.

este în raport adversativ cu strofele precedente, raport marcat prin conjuncţia *dar* şi în legătură logică cu strofa următoare. Raport adversativ există şi între cele două strofe-refren. Strofa se repetă cu scopul de a întări ideea cuprinsă în ea.

Uneori, cele două strofe-refren exprimă schimbarea sentimentele poetului de la amărăciune la bucurie, ca în poezia *Clio* (275—278):

Strofa I: *Păşeam pe muchia zării cu sufletul coclit,*
Amărăciunea-n mine îşi răvăşea furtuna.
Urechile-mi deschise suav spre infinit,
Ca două albe scoici vibrau într-una.

Strofa a XVIII-a: *Păşeam pe muchia zării şi pe-nceput de drum*
Lumina albă-n mine îşi clocotea furtuna,
Urechile-mi deschise spre infinit acum
Ca două scoici de-argint sunau într-una.

Cele două strofe-refren sînt în relație antitetică, concretizată prin relația antonimică contextuală a cuvintelor cu care începe versul al doilea din fiecare strofă:

Strofa I: *Amărăciunea*-n mine își răvășea furtuna
Strofa
a XVIII-a: *Lumina* albă-n mine își clocotea furtuna

c) Strofele-refren au numai primele două versuri identice, iar celelalte două versuri exprimă, prin complexe sonore diferite, aceeași idee. Edificatoare în acest sens este poezia *Fior* (167—168). Cele două strofe-refren ale poeziei sînt fraze interogative, avînd și aici tot funcția de intensificare a sentimentului:

Strofa a II-a: *Cine ești, ori ce ești,*
Abur ori duh străveziu de povești,
Care-ai pătruns și îmi macini mereu
Trupul și sufletul meu?

Strofa ultimă: *Cine ești, ori ce ești,*
Abur ori duh coborît din povești.
Undă prelinsă să mă învenine
Stea fulgerată în mine?

Varietatea formei este asigurată, în cadrul celor două strofe, prin două perechi de sinonime contextuale: *ai pătruns* / *prelinsă* și *macini* / *să învenine.*

II. Refrenul constituit dintr-un vers sau din două versuri. *1. Repetiția versului în strofă.* În asemenea situații, versurile-refren sînt, în general, propoziții principale afirmative. Rolul refrenului este de întărire a ideii centrale cuprinse în strofă, idee concretizată în versul-refren.

a) Sînt identice versurile prim și ultim al strofei. Și aici strofa ia forma unui ciclu închis, ca în poezia *Contemplație* (182—183):

Era o podgorie poate un han,
Era și o hrubă acolo cu vin.
Scobită-n adînc, cu trepte-n declin,
Era o podgorie poate un han.

Reprezentarea grafică a refrenului este a b c a[3].

În poezia Marină (259—262), versul-refren ia forma unei propoziții exclamative, la începutul strofei și interogative, la sfîrșitul ei:

— *Pentru ce-ai rămas, iubire!*
Rădăcină-a unei flori
Ce s-a destrămat subțire
În petale și vapori
Ca să zboare mai ușoară,

[3] *a* reprezintă versul-refren.

Să re-nvie a doua oară
În alt suflet, în alt ceas,
Lăsînd drojdia grozavă
De pîrjol și de otravă...
Murmuram — De ce-ai rămas?

Reprezentarea grafică a refrenului este a b a. În ultimul vers al strofei, sentimentul poetului este mult mai accentuat decît în primul. Ultimul vers face legătura cu strofa următoare. Variația de ton și accentuarea sentimentului poetului se realizează și prin apariția, în versul ultim, a îmbinării *de ce* sinonimă cu *pentru ce.*

b) Se repetă versurile I și al III-lea din strofă. Concludentă sub acest aspect este poezia *Entuziasm* (313):

Cavaleri ai stelei roșii sîntem,
Drum spinos lovim cu pașii;
Cavaleri ai stelei roșii sîntem,
Visătorii și făptașii.

sau:

Cu entuziasmul vieții noastre
Stavili mucede vom rupe,
Din entuziasmul vieții noastre
Comunismul să se-ntrupe.
(*Entuziasm*, 314)

Reprezentarea grafică a refrenului este: a b a c.

În a doua strofă, elementele inițiale ale versurilor-refren iau forma unor determinări completive pe lîngă cele două verbe ale propozițiilor principale ale frazei.

c) Sînt identice versurile al II-lea și al IV-lea ale strofei:

Și-a urcat pe cer statura mare
Steaua cu cinci roșii zimți,
Îngrozind vrăjmașa înstelare
Steaua cu cinci roșii zimți.
(*Entuziasm*, 313).

Reprezentarea grafică a refrenului este b a c a.

2. Versul sau versurile-refren în cadrul poeziei. Ele pot avea aceeași formă sau pot să fie puțin modificate, de la o poziție la alta a refrenului.

a) Refrenul apare la începutul și la sfîrșitul poeziei în poezia *Sînt spiritul adîncurilor* (171):

Începutul:
Eu sînt spiritul adîncurilor
Trăiesc în altă lume decît voi,
Sfîrșitul:
Sînt spiritul adîncurilor,
Trăiesc în altă lume decît voi.

Cele două versuri-refren sînt propoziţii principale paratactice. Primul refren este legat de restul poeziei prin versul imediat următor, care apare ca o complinire a verbului din versul al doilea al refrenului. Al doilea refren are rolul de a întări conţinutul cuprins în primul, fără să aibă legătură marcată cu poezia.

În poezia *Creion* (203—204) legătura refrenului iniţial cu restul poeziei nu este marcată formal, refrenul fiind juxtapus:
Începutul:

Am mers ca doi tovarăşi, alături şi pereche,
Împlătoşaţi cu caii ureche la ureche.

Din punctul de vedere al conţinutului, acest refren ar putea fi numit refren evocativ. Nemarcată formal, prin conjuncţie sau adverb, legătura de idei a refrenului cu restul poeziei este evidentă. Repetate la sfîrşitul poeziei, versurile-refren au acelaşi conţinut de idei. Dar refrenul final apare ca un refren comparativ. El este în raport comparativ cu cele două versuri anterioare ale strofei. Comparaţia se realizează cu ajutorul adverbului relativ *precum:*

Sfîrşitul:

Drum bun! Să dea norocul să ne mai întîlnim.
Azi fără şovăire ne dezlegăm şi mîndri,
Precum atunci cînd fost-am alături şi pereche,
Împlătoşaţi, cu caii ureche la ureche.

b) Versul ultim al primei strofe se repetă în refren la sfîrşitul strofei a doua, ca în poezia *Alexandrin* (184). Ea are numai două strofe, iar versul-refren este:

Azi s-a insinuat şi a durut

repetat după fiecare strofă. Refrenul accentuează starea depresivă a poetului. În a doua apariţie în refren, verbul *a durut* este însoţit de pronumele personal *m-*, acesta marcînd trecerea de la durerea generală la aceea a poetului. Acelaşi tip de refren apare şi în poezia *Tu* (176):

Nesfîrşit e cerul
Care se-ncepu,
Nesfîrşită-i ziua
Unde eşti şi tu

Soarele e palid
Dus în vechi poveşti —
Nesfîrşită-i zarea
Largă, unde eşti.

Versurile-refren sînt aici determinante atributive introduse prin adverbul relativ *unde* pe lîngă substantive din versurile precedente. Cf. pentru acelaşi tip de refren şi poezia *Mioriţa* (298—300) — strofele I şi a II-a.

c) Versul-refren apare la începutul sau la sfîrşitul fiecărei strofe a poeziei. La fiecare revenire a sa, refrenul este în acest caz o afirmaţie întărită[4]. În poezia *Cozma Răcoare* (85—86) versul refren, care apare după

[4] T. Vianu, *op. cit.*, p. 26.

fiecare strofă, este *Cozma Răcoare, inima mea*. Sintactic, el are rolul unei sintagme subiective la fiecare apariţie a lui. De asemenea, prin repetarea la sfîrşitul fiecărei strofe, refrenul imprimă poeziei un ton solemn şi o desfăşurare cadenţată. Deşi acelaşi, el este mereu înviorat de conţinutul nou al fiecărei strofe. De fiecare dată are o altă semnificaţie. Toate versurile-refren la un loc întăresc valoarea emoţională a poeziei.

Acelaşi rol are refrenul şi în poezia *Întîlnire cu tractoriştii* (56—57). În această poezie, refrenul, care apare la începutul strofelor I, a II-a, a III-a, a IV-a şi la sfîrşitul ultimei strofe, este *Cîntau un cîntec simplu ca pămîntul*. El este, în toate apariţiile sale, propoziţie principală. În ultima strofă, refrenul apare la sfîrşitul acesteia pentru a fi în simetrie cu prima, unde este la început. De altfel, cele două strofe, prima şi ultima, se aseamănă din punctul de vedere al conţinutului: în amîndouă tractoriştii sînt prezentaţi în momentul repausului. Este, de fapt, o revenire la cele spuse în prima strofă. Cîntecul simplu al tractoriştilor este pus, prin fiecare vers-refren, în opoziţie cu grandoarea faptelor săvîrşite de ei. De fiecare dată el conturează chipurile simple ale celor ce lucrează ogoarele.

d) Versul-refren nu ocupă o poziţie fixă în cadrul poeziei. Poezia *Subiect de bocet* (227—228) are trei strofe şi trei versuri-refren. Cu ele începe poezia:

Morţi din gropile comune,
Fără nume, ori cu nume,
Morţi de glonţ ori de cărbune

Primul refren, *Morţi din gropile comune*, apare la sfîrşitul strofei a doua, al doilea, *Fără nume, ori cu nume*, apare la sfîrşitul strofei întîi, iar al treilea, *Morţi de glonţ ori de cărbune*, este versul penultim al strofei a treia.

În poezia *100* (44—46) versul-refren exprimă ritmul realizărilor de după război. Pe alocuri modificat, el este următorul:

Strofa a V-a:	*Defilau numai o sută*
	Doar o sută de bărbaţi
Strofa a VI-a:	*Cei o sută, cei o sută*
Strofa a VII-a:	*Trec o sută prin ruini,*
	— — — — — — — — —
	Trec o sută, cîinii bat,
	— — — — — — — — —
	Trec o sută, cadenţat
	— — — — — — — — —
	Trec o sută, nouri cresc,
	— — — — — — — — —
	Trec o sută-ochi fierbinţi
	— — — — — — — — —
Strofa a VIII-a:	Trec o sută pe asfalt
	— — — — — — — — —
Strofa ultimă:	*Cei o sută, cei o sută*

Prin revenirea lor periodică, asemenea versuri ar putea fi luate și drept laitmotive ale poeziei.

Din cele expuse mai sus, se pot trage unele concluzii privind valoarea și importanța refrenului pentru poezia lui Nicolae Labiş. El apare frecvent în mai toate poeziile scrise de poet, manifestîndu-se sub forma repetiției unei strofe în cadrul poeziei (la începutul și la sfîrșitul ei și fără o poziție fixă, cu variațiile văzute mai sus) și sub forma repetiției unui vers sau a două versuri în strofă și în poezie (cu nuanțele pe care le-am amintit). În general, în poezia lui Nicolae Labiş refrenul are forme fixe. Aproape peste tot, valoarea refrenului este cea de întărire a ideii cuprinse în strofa sau în poezia respectivă. El are legătură cu restul poeziei, marcată formal prin elemente joncționale (conjuncții și adverbe relative) sau nemarcată (refren juxtapus sau paratactic).

În ultimă instanță, refrenul apare ca o caracteristică a stilului poetic al lui Nicolae Labiș.

СТРУКТУРА РЕФРЕНА В ПОЭЗИИ НИКОЛАЕ ЛАБИША

(Резюме)

Рефрен встречается почти во всех стихотворениях Николае Лабиша, имея вообще определённые формы. Основное значение его состоит в усилении мысли, выраженной в данной строфе или стихотворении.

Рефрен проявляется в стихотворениях Николае Лабиша в виде повторения одной строфы стихотворения, а также путём повторения в строфе или стихотворении одного или двух стихов. В отношении формальной связи рефрена с остальными частями стихотворения показано, что рефрен может быть соединительным или паратаксическим.

THE STRUCTURE OF THE REFRAIN IN THE POETRY OF NICOLAE LABIȘ

(Summary)

The refrain is frequent almost in all the poems of Nicolae Labiş, generally having fixed forms. Its main value is that of strengthening the idea of the respective stanza or poem.

In the poetry of Nicolae Labiş the refrain appears as a repetition of a stanza within the poem and as a repetition of a line or two lines within the stanza and the poem. The formal link of the refrain with the rest of the poem can be junctional or paratactic.

DELAVRANCEA ŞI NATURALISMUL

IOANA EM. PETRESCU

I

Dacă opera lui Delavrancea se lasă greu încadrată într-un curent sau într-o formulă literară unică, gîndirea sa estetică se situează, prin elementele ei esenţiale, sub zodia scientismului naturalist. Dar naturalismul suferă, în interpretarea scriitorului român, anumite devieri, extrem de semnificative, a căror clarificare poate contribui, credem, la definirea unei personalităţi şi a unei opere contradictorii.

Prin temperament şi prin educaţie, Delavrancea e un romantic, discipol — într-o primă perioadă — al lui Bolintineanu şi admirator entuziast al lui Eminescu. În corespondenţa cu Elena Miller Verghi scriitorul se autodefineşte ca un temperament paradoxal, care cumulează dubla ipostază romantică a inadaptabilului şi a revoltatului[1]. Există însă în personajul pe care corespondenţa ni-l relevă o trăsătură care îl face să depăşească tiparele romantice, integrîndu-l spiritului pozitivist al secolului al XIX-lea: îndoiala romantică se prelungeşte la el într-o intensă *curiozitate ştiinţifică,* o curiozitate ce-l îndrumează spre studiul anatomiei şi al fiziologiei comparate[2] şi spre încercarea descoperirii în fenomene a unui determinism material. În această trăsătură trebuiesc căutate premisele atracţiei, mai puţin accidentale decît s-ar părea, pe care a exercitat-o asupra sa scientismul naturalist.

Această atracţie devine vizibilă cînd, în 1888, Delavrancea publică în „România liberă" o serie de cronici dramatice închinate Giacintei Pezzana Gualtieri — prilej de opţiune pentru arta interpretativă realistă şi de condamnare a teatrului clasic şi romantic. Vechea şcoală interpretativă este o şcoală retorică, o şcoală a *imaginaţiei plastice* şi a *contemplaţiei*

---

[1] Un imaginativ care evadează din realitate, pierdut în admiraţia „naturii sălbatice", dar, în acelaşi timp, un deziluzionat activ: „Mie mi-a rămas mult în locul iluziilor: patima de-a lupta. Deziluzia mi-a sfărîmat inima, dar fiecare bucată din ea a devenit o bucată oţelită, gata oricînd a bate puternic pentru războiul cugetării". (I. E. Toroutiu, *Studii şi documente literare,* vol. V, Bucureşti, 1935, p. 295.)

[2] Toroutiu, *op. cit.*, V, p. 327.

estetice. Rossi, ilustrul ei reprezentant, „era leul inofensiv — era antic — îl iubeai ca pe-o operă clasică“, dîndu-ți „pas să-l admiri liniștit și să discuți între acte iubirea sau ura lui“[3] și prezentîndu-ți „o suferință artistică, nu una umană“. Prin contrast, școala realistă, „a marelui simpatic“, pe care o ilustrează Giacinta Pezzana, renunță la plăcerea pur estetică și se îndrumează spre o artă *umană* și *științifică*. Actorul se apropie de omul de știință prin facultățile sale de observație, prin studiul atent al realității psihologice și sociale; imaginația plastică este corectată astfel de observație, de studiul științific al realității. Dacă imaginației i se opune observația, trăirii contemplative, estetice a rolului i se opune trăirea simpatetică: înzestrată cu un sistem nervos ultrasensibil, Pezzana „se identifică cu persoana ce voiește a înfățișa, suferă și plînge ca acea persoană, se tortură de ura sau de gelozia, de iubirea sau durerea ei“[4]. De aceea, emoția ce se transmite spectatorului nu e o emoție estetică, ci una umană.

Aprecierile lui Delavrancea, care pleacă de la observații asupra artei interpretative, se extind însă și asupra literaturii dramatice, cu formulări care dovedesc o lectură entuziastă a articolului lui Zola, *Le naturalisme au théatre*. Pe urmele scriitorului francez, Delavrancea se declară un adversar convins al tragediei clasice, a cărei „pleiadă metafizică de eroi“, se reduce la „schelete în giulgiuri magnifice, declamînd în loc de a vorbi, făcînd stilistică în loc de a se mișca“, într-un cuvînt contrazicînd „făgașul impus de sensibilitatea omenească“[5]. Romantismul substituie *eroului metafizic* al clasicismului un *erou imaginar;* convenția clasică e înlăturată, dar în locul ei se instaurează convenția romantică, mai puțin logică încă. Celor două capete de acuzare pe care naturalismul le aduce dramei romantice — cultul imaginației în dauna observării realului și artificiul compozițional —, Delavrancea nu întîrzie să le aducă precizări mai subtile. *Cronica teatrală* la *Despot Vodă* a lui Alecsandri, apărută în 1886 în „Epoca“, a stîrnit, prin severitatea judecăților critice, nedumeriri și proteste. De fapt, concluzia drastică la care ajunge Delavrancea („O analiză amănunțită a piesei ca *meșteșug de scenă* și ca *dramă istorică* ar ajunge inevitabil la încheierea că *Despot Vodă* e o mare copilărie“) are o semnificație mai largă decît aceea a deprecierii dramaturgiei lui Alecsandri: criticul se face purtătorul de cuvînt al unei concepții realiste, în numele căreia condamnă, în *Despot Vodă,* slăbiciunile teatrului romantic. Din punct de vedere al tehnicii dramatice, piesa lui Alecsandri i se pare a păcătui prin *ilogicul caracterelor,* printr-o *acțiune anemică* și, ceea ce e mai grav, prin abuzul de *lirism retoric,* fatal dramatismului. Ca dramă istorică, *Despot Vodă* se face vinovată de nerespectarea *culorii locale.* Acuza poate părea paradoxală. Culoarea locală este marea descoperire a romanticilor, tentați de pitoresc și de individual, este replica pe linia specificului pe care romantismul o dă caracterelor generale și abstracte

---

[3] Delavrancea, *Opere*, ed. Emilia St. Milicescu, vol. V, București, 1969, p. 34.
[4] Delavrancea, *Opere*, V, p. 33.
[5] Delavrancea, *Opere*, V, p. 40.

ale clasicismului. Dramele istorice sau exotice se desfăşoară astfel într-un cadru pitoresc, personajele poartă numele şi costumele epocii, invocă eventual zeităţile locului. Dar specificul romantic se opreşte la decor şi nu atinge caracterele şi sentimentele personajelor. În plus, atracţia exoticului anulează adesea preocuparea pentru adevăr.

O asemenea înţelegere a culorii locale nu poate fi acceptată însă de literatura celei de a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea, atinsă de suflul pozitivismului. Nu este vorba aici de naturalism, pentru care sfera de investigaţie a artei trebuie să se reducă la contemporaneitate, singura exact cunoscută de scriitor, deoarece, în formularea celebră a lui Maxime du Camp, „tout tableau d'histoire, représentant une action dont l'artiste n'a pas été témoin, dont el n'est pas même contemporain, et que la masse de son public ignore, est une fantasmagorie, et au point de vue de la haute mission de l'art, un non-sens"[6]; este vorba însă de poezia parnasiană şi de realismul unui Flaubert, pentru care reconstituirea istorică se cere a fi de o preciziune ştiinţifică impecabilă nu numai în decor, ci şi în moravuri, pasiuni, caractere şi concepţii. Această tendinţă de depăşire a viziunii pitoreşti a istoriei nu reprezintă însă un pur exerciţiu de erudiţie, ci un efort de a înţelege şi a explica istoria, concepută ca o serie de epoci organice, în cadrul cărora fenomenele trăiesc într-o corelaţie desăvîrşită. Istoria religiilor devine, pentru E. Renan şi, prin el, pentru întreaga direcţie parnasiană, istoria unor sisteme de simboluri în dosul cărora se poate reconstitui spiritul primitiv care le-a generat. Ultimul termen al reconstituirii istorice îl constituie deci explicarea spiritului unei epoci şi nu evocarea pitorescă a ei. În acest sens trebuiesc înţelese rezervele privitoare la inexactitatea culorii locale pe care Delavrancea le formula pe marginea piesei lui Alecsandri: „Cu cîteva plante şi farmece, cu cîteva invocaţii şi salutări, cu nume proprii şi o togă romană nu te poţi găsi decît la începutul începutului din secolul lui August"[7]. Reconstituirea istorică pretinde mai mult, pretinde cunoaşterea mentalităţii sociale şi morale, a ideilor şi a formelor de sentiment specifice fiecărei epoci, „pe scurt a năzuinţei generale a acestor vremuri", adică a spiritului intim al epocii[8].

Incapabil să reînvie, în datele ei reale, viaţa unor epoci apuse, romantismul este tot atît de puţin chemat să studieze contemporaneitatea. În locul unor eroi „vii, în carne şi oase, cu calităţi şi cu defecte, cu idei şi cu simţiri", literatura romantică pune în funcţiune „păpuşi care se mişcă pe sfoară şi vorbesc ce vroiesc să le vorbească autorii lor". Pentru a crea însă „fiinţe posibile", care „ne lasă iluzia despre o viaţă a lor", ar fi necesar studiul atent al naturii, ceea ce ar duce la „o logică de idei şi sentimente", ar fi necesară observarea exactă a mediului social, a limbii, a formelor de sentiment. Sînt tot atîtea cerinţe cărora romantismul nu le

---

[6] Maxime du Camp, prefaţa la *Chants modernes*, ap. David-Sauvageot, *Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l'art*, Paris, 1889, p. 215.

[7] Delavrancea, *Opere*, V, p. 152.

[8] Delavrancea, *Lupta literară*, în *Opere*, V, p. 179.

poate răspunde, pentru că romantismul e o literatură caracterizată prin „necunoştinţă absolută despre natura omului", o literatură lipsită de virilitate, hrănită în exclusivitate de imaginaţia „bazată pe o simţire moleşită"[9].

Dacă literatura clasică vehiculează eroi metafizici, dacă literatura romantică se pierde în imaginar, singura cale acceptabilă este, pentru Delavrancea, aceea a naturalismului, a unei literaturi „shakespeariene mai ştiinţifice". Ce înseamnă naturalism? „Baconism literar; experienţă şi observaţie; luptă psihofiziologică: iată în două cuvinte caracterul naturalismului"[10]. Formula concisă a lui Delavrancea rezumă cu fidelitate definiţia dată de Zola literaturii experimentale: o literatură ştiinţifică, menită să continue, cu metodele ştiinţelor experimentale — observaţia, dar în primul rînd experimentul — pe teren moral cercetările ştiinţelor exacte. Utopia scientistă, prin care naturalismul îşi defineşte calitatea specifică în cadrul realismului, surîde spiritului tentat de explicaţii cauzale a scriitorului român. Şi tot pe urmele lui Zola, Delavrancea defineşte şi funcţia morală a literaturii naturaliste: „Voind a ne mişca, ne prezintă fenomene psihice sensibile (...), ne mişcă marele simpatic (... şi) prezintîndu-ne bunul şi răul naturii noastre ne constrîng, prin elocinţa faptelor, a ne întoarce faţa cu dezgust de la patimile al căror sfîrşit e ruşinea"[11]. Mai puţin convins decît Zola de fatalitatea fiziologicului, Delavrancea reţine însă ideea efectului terapeutic pe care literatura experimentală este chemată să-l exercite *prin simpla elocvenţă a faptelor*. Felul cum se exercită această influenţă, direcţia ei de acţiune (socială la Zola, individuală la Delavrancea) diferă. Ceea ce merită să fie subliniat este însă afirmarea rolului moralizator al *documentului în sine*.

Observaţie şi experiment, prezentare a fenomenelor psihice sensibile, elocvenţa documentului, iată cîteva idei care ar face din Delavrancea un adept fără rezerve al naturalismului francez; o asemenea poziţie teoretică ar fi însă incapabilă să explice opera literară, pe care T. Vianu o caracterizează în primul rînd prin „participarea înduioşată a scriitorului la soarta eroilor săi [ceea ce] creează atmosfera lirică a naraţiunii"[12]. Există însă în estetica naturalistă un termen care a exercitat o atracţie specială asupra lui Delavrancea şi care poate explica aspectul specific pe care naturalismul îl ia în interpretarea scriitorului român: este vorba de *simpatie*. Termenul apare în articolele lui Zola într-o fază în care principiile caracteristice ale naturalismului fuseseră deja rostite; din felul în care ele fuseseră primite de contemporani, Zola îşi putuse da seama de o slăbiciune fundamentală a doctrinei: în intenţia de a elimina exagerările romanticilor, a căror estetică se baza pe o apreciere exclusivă a factorilor subiectivi (fantezia şi, ca atare, personalitatea), el acordă credit numai facultăţilor obiective (observaţia). Mai mult chiar, Zola tinde să

---

[9] *Ibid.*, p. 177.
[10] D e l a v r a n c e a, *Opere*, V, p. 41.
[11] *Ibid.*, p. 41—42.
[12] T. V i a n u, *Arta prozatorilor români*, vol. I, Buc., 1966, p. 246.

dea un aspect științific însuși procesului creator: arta nu mai este ficțiune, ci experiment. Toate acestea dau impresia că activitatea creatoare se debarasează nu numai de fantezie, ci și de imaginația creatoare; facultatea dominantă a scriitorului naturalist devine *simțul realului,* capacitatea sa de supunere la obiect. O asemenea concepție, în care singurul criteriu valoric este adevărul, pare a neglija total factorul personal, caracterul subiectiv, individual al creației artistice. Acuza i-a fost adusă de timpuriu lui Zola, care îi răspunde la început definind originalitatea ca *expresie individuală.* Noțiunea de simpatie, pe care o utilizează mai tîrziu, e menită să înlocuiască noțiunea de imaginație creatoare; prin simpatie, personalitatea scriitorului fuzionează în procesul de creație cu obiectul, îl trăiește, îl îmbogățește și îl continuă fără a-l contrazice, fiind permanent condus de simțul realului.

Simpatia estetică nu se confundă însă cu simpatia morală pentru că, din punct de vedere al personalității morale, scriitorul naturalist — ca și cel realist — optează pentru o impasibilitate desăvîrșită, similară pentru Zola cu impasibilitatea savantului care „nu se poate supăra pe azot pe motivul că azotul e nociv vieții". Scriitorul „se deffend de juger et de conclure... Il disparaît donc, il garde pour lui son émotion, il expose simplement ce qu'il a vu". Orice intervenție dăunează, din punct de vedere estetic, operei care devine „une matière travaillée, repétrie par l'émotion de l'auteur, émotion qui est sujette à tous les préjugés et à toutes les erreurs. Une oeuvre vraie sera éternelle, tandis que une oeuvre émue pourra ne chatouiller que le sentiment d'une époque"[13]. Într-o formulă mai concisă, Flaubert expune, în corespondența cu George Sand, un punct de vedere similar. Scriitorul „n'ecrira point avec son coeur". „Je ne veux avoir ni amour, ni haine, ni pitié, ni colère. Quant à la sympathie, c'est different, jamais on n'en a assez". Numai că această simpatie înseamnă „se transporter dans les personnages et non les attirer à soi"[14]. Simpatia estetică se definește astfel ca un suprem efort de obiectivare, de impersonalizare și ca o noțiune antinomică simpatiei morale.

Delavrancea înțelege însă lucrurile într-o lumină cu totul diferită. În *Salonul 1883,* criticul aplaudă tablourile cu subiecte contemporane, aplaudă pictorii care „se simt atrași de ceea ce văd și împărtășesc ca *dragoste* și *milă*", căci „ceea ce aleg [ei] te fură prin *simpatie, milă, duioșie* și gust"[15]. Pentru Delavrancea, simpatie înseamnă atitudine înduioșată a artistului față de obiectul operei sale, o simpatie morală în ultimă instanță. De aceea efectul moral al operei nu e numai rezultatul unui proces intelectual, de cunoaștere, ci și rezultatul transmiterii emoției, al creării unor sentimente umanitariste în fața obiectelor prezentate.

O asemenea interpretare nu e nici ea cu totul străină unora dintre reprezentanții notorii ai naturalismului francez, frații Goncourt, foarte

---

[13] Em. Zola, *La naturalisme au théatre,* în *Le roman expérimental,* Paris, 1898, p. 126.

[14] Ap. David-Sauvageot, *op. cit.,* p. 283—284.

[15] Delavrancea, *Opere,* V, p. 60.

gustați de altfel de scriitorul român. În prefața la *Germinie Lacerteux*, autorii mărturisesc intenția de a face dintr-un personaj umil un erou de tragedie, capabil să trezească interesul, emoția și mila cititorului și să-l îndrume, prin prezentarea suferinței umane, spre caritate și umanitate. Lucrurile rămîn însă într-un stadiu teoretic și prezentarea destinului eroinei, purtată de fatalitatea temperamentului ei spre un deznodămînt tragic, nu încalcă practic cerința impasibilității. Și totuși, „mila" e prezentă în operă, dar sentimentul se obiectivează într-un simbol: în fața nefericitei Germinie, d-ra Varandeuil, ființă care n-a cunoscut ispita și îndoiala și n-a iertat niciodată, este chemată să aducă în final cuvîntul de iertare și înțelegere. În ciuda faptului că își permite sugerarea unei concluzii, romanul rămîne impersonal.

Cu scriitorul român lucrurile se prezintă însă altfel: afirmațiile teoretice se verifică din plin în operă. Temperament liric, autorul *Milogului* și al lui *Zobie* trăiește înduioșat suferințele eroilor săi, care rămîn, dincolo de aspectul monstruos, pilde de umanitate purificată prin suferință. Participare discretă cel mai adesea, efuziune romantică uneori („Cînd bietul Iancu Moroi, prigonit de soartă, de oameni și de ai săi, ieșise din salon. . . ."), prezența scriitorului care judecă, se înduioșează, condamnă se face simțită tot timpul. Personajul simpatic, detronat de naturaliști în numele adevărului, este repus în drepturi în numele emoției. Și, odată cu el, eroul abject reîncarnează pildele morale drastice *(Paraziții)*.

Definiția naturalismului în concepția lui Delavrancea se conturează așadar prin două trăsături caracteristice: *studiu științific aplicat realității*, curiozitate științifică pe de o parte, *literatură a emoției* pe de altă parte. Dacă prin prima trăsătură concepția lui Delavrancea dovedește o pătrundere exactă a calității fundamentale a naturalismului — determinismul —, prin care adepții lui Zola încearcă realizarea utopiei unei literaturi științifice, prin cea de a doua trăsătură, izvorîtă dintr-o înțelegere deformată a simpatiei estetice, ea se îndepărtează de crezul estetic naturalist și își însușește inconștient o notă romantică, față de care temperamentul liric al autorului se dovedește extrem de receptiv.

II

Ca și în cazul concepției estetice, opera lui Delavrancea utilizează cîteva principii fundamentale ale artei naturaliste, încorporate unei viziuni romantice și obligate să servească o literatură a emoției, a simpatiei morale. Cum ecourile naturalismului în opera sa au fost conștiincios înregistrate într-un studiu al lui O. Botez[16], comentariul nostru va urmări doar înțelesul personal pe care îl dobîndesc în proza scriitorului român două din principalele articole de crez ale artei naturaliste: literatura — „proces verbal al realității" și literatura — „experiment științific" bazat pe legea determinismului.

---

[16] *Naturalismul în opera lui Delavrancea*, București, 1936.

Zola a făcut adeseori afirmaţia că scriitorul este un „simplu grefier al realităţii“ şi opera literară „un proces verbal“ al aceleiaşi realităţi. Născută în focul polemicii, afirmaţia a dat loc unor interpretări care mai dăinuie şi astăzi, interpretări conform cărora naturalismul este o literatură incapabilă de selecţie, o literatură care se mulţumeşte cu o copiere fotografică a realităţii. Înzestraţi cu un instinct artistic sigur, nici Zola, nici discipolii săi (să-i amintim pe Maupassant sau pe Huysmans), teoreticieni şi ei ai „banalului“, nu dovedesc în opera lor literară vocaţie de grefieri. De altfel, exasperat de felul în care a fost înţeles, Zola a revenit adesea cu explicaţii, care s-au dovedit însă zadarnice. Mai mult decît oricare dintre ideile fecunde ale gîndirii sale, afirmaţia aceasta imprudentă a făcut carieră; dar a făcut şi victime. Şi o asemenea victimă este — pînă la un punct — şi Delavrancea. Lipsit de capacitatea de observare a realului în datele lui fundamentale, scriitorul român se opreşte asupra amănuntului epidermic, banal de obicei, trivial uneori, nesemnificativ totdeauna. Felul în care construieşte, spre exemplu, atmosfera de iad monden în care Sofi îl tîrăşte pe nefericitul Iancu Moroi aminteşte încercările stîngace de stenogramă pe care le cultivau precursorii naturaliştilor, realiştii din grupul lui Champfleury:

„Zarva se încrucişa, apoi se potolea pentru cîteva momente şi reîncepea cu aceeaşi ameţeală de fraze, de cuvinte şi glume, şi vesele, şi necăjite.

Cocoanele vorbeau toate dodată şi trînteau furios cărţile.

Şi peste toată această zarvă, s-auzea regulat, ca bătăile unui ceasornic:

— Carte.
— Da.
— Nu.
— Şapte.
— Opt.
— Cinci.
— Bac!

Pachetele de cărţi treceau din mînă în mînă, trîntite pe masă de cel care perdea şi aşezate delicat de cel care avusese o mînă norocoasă“[17].

În altă parte, în jurul eroului înmărmurit într-o nefirească linişte, se agită o lume veselă, de o veselie trivială şi sănătoasă. Două personaje pun la cale o farsă de prost gust şi, reţinute astfel o clipă în prim plan, autorul se simte obligat să le observe şi să le caracterizeze, aşa cum postura lor de eroi antipatici o cere, printr-un gest banal şi uşor trivial: „Şi înghiţiră cîteva pahare de vin. Doamna se scobi în dinţi; rîse pe nas; deschise ochii mari şi galeşi şi îl bătu pe picior...“[18]. Funcţional, caracterizarea nu depăşeşte limitele unui incident inutil în economia operei şi lasă impresia unui tic stilistic.

---

[17] Delavrancea, *Opere*, I, 1965, p. 41.
[18] Delavrancea, *Linişte*, în *Opere*, I, p. 209.

Cu toate acestea, „procesul verbal al realității“ în opera lui Delavrancea nu trebuie privit, credem, doar în lumina unei imitări stîngace a unei tehnici naturaliste. E adevărat, facultatea dominantă a scriitorului român nu este „simțul realului“; dar Delavrancea nu are simțul realului pentru că nu are certitudinea pozitivistă a valorii absolute a realității exterioare, ci conștiința romantică a două realități antinomice: o realitate interioară, personală, o trăire intensă în planul imaginației, caracteristică personajelor centrale, și o realitate exterioară, indiferentă sau ostilă față de aceste personaje. Acaparate de existența lor lăuntrică, personajele lui Delavrancea privesc lumea cu un ochi străin, ca pe un spectacol din care rețin, printr-un act de atenție pur mecanică, doar fragmente disparate și, de aceea, lipsite de semnificație. Realitatea exterioară se construiește în nuvelele lui Delavrancea *din unghiul realității interioare* a personajului central. Spre deosebire de scriitorii naturaliști, Delavrancea nu cumulează amănunte în vederea reconstituirii unor destine sau a unor caractere; ochiul care înregistrează amănuntul banal nu este, în cazul său, ochiul scriitorului savant, nu este privirea „din afară“ care caută simptome pentru a stabili un diagnostic. Delavrancea preia procedeul naturalist trădîndu-i însă finalitatea ultimă — obiectivitatea. Căci, în nuvelele sale, „grefier al realității“ este *unul dintre personaje* și acest personaj, fie el Iancu Moroi, Trubadurul, bursierul sau doctorul din *Liniște,* nu poate avea față de lume privirea impersonală a savantului, ci privirea indiferentă a înstrăinatului. Scena jucătorilor de cărți din *Iancu Moroi* pe care o citam mai sus — aparent o descripție obiectivă — este, în fond, transcripția impresiilor eroului central. Scena debutează printr-un pasaj caracteristic pentru substratul subiectiv al unor aparențe obiective, specific lui Delavrancea: „Candelabrul *plutea* (s.n.) în mijlocul salonului, mișcînd ușor flăcările a trei rînduri de lumînări. Oglinzile, paralele, *înmulțeau nesfîrșit* (s.n.), d-o parte și de alta, mesele, scaunele cu mătase roșie și întreaga adunare. În oglinzi predomina mișcarea, în salon zgomotul“[19]. Descrierea salonului e filtrată aici prin senzația de amețeală și prin halucinațiile de coșmar, cu obiecte multiplicate la infinit, plutind, dincolo de zarva încăperii, în apele oglinzilor, senzație pe care salonul ostil o produce asupra eroului bolnav.

Rolul de „observator“ este preluat uneori (*Liniște,* parțial *Trubadurul*) de un *povestitor implicat.* Prezența povestitorului, personaj acaparat de trăirea unei drame al cărei martor devine, ca și prezența obsedantă a motivului *privirii,* cu varianta refuzului de a privi, în gestul — atît de caracteristic personajelor lui Delavrancea (Trubadurul, bursierul etc.) — al ochilor închiși, al întoarcerii în sine, ni se par simptomatice pentru modul în care scriitorul român liricizează o formulă artistică al cărei punct de plecare este obiectivitatea absolută, transformînd-o într-un procedeu de analiză psihologică.

„Procesul verbal“ nu este numai liricizat, ci și stilizat de Delavrancea, care îl tratează adesea ca pe un laitmotiv, supunîndu-l regimului stilistic

---

[19] Delavrancea, *Opere,* I, p. 40—41.

de reluări şi repetiţii caracteristic manierei sale oratorice. Pentru a rămîne în domeniul aceluiaşi exemplu, scena jocului de cărţi din *Iancu Moroi,* prezentată la începutul nuvelei ca primă impresie a eroului la intrarea în salonul directorului, este reluată spre sfîrşitul lucrării, în momentul în care Iancu Moroi părăseşte salonul; ea va contrapuncta etapele crizei prin care trece eroul, un izolat înfrînt de *această* realitate indiferentă, mereu identică sieşi.

Liricizat şi stilizat, „procesul verbal al realităţii" primeşte astfel în opera literară a lui Delavrancea un rol diferit de cel pe care naturalismul i-l conferă, devenind unul din procedeele esenţiale prin care se va caracteriza înstrăinarea de lume a eroului romantic.

Delavrancea nu este numai un imaginativ, ci şi un spirit înzestrat cu o foarte vie curiozitate ştiinţifică. Literatura sa trădează adesea tentaţia studierii „luptei psihofiziologice". În 1883 o informează, de la Paris, pe Elena Miller Verghi că e ocupat cu strîngerea materialului pentru o nuvelă: „Am devenit chiar doctor în diagnomonia unei suferinţe pe care voiesc s-o descriu. Mai multă muncă să aduni materialul decît să-l aranjezi. Nu e puţin lucru să te închietezi de opiniile doctorilor..."[20]. Despre ce nuvelă şi despre ce „suferinţă" e vorba ar fi greu de stabilit. Dar suferinţa care îl preocupă constant în opera sa este maladia nervoasă. Eroul cel mai caracteristic al prozei lui Delavrancea e visătorul, trubadurul romantic situat la hotarul dintre vis şi viaţă, personajul care teoretizează asupra virtuţilor lenei: „Între a dormi şi a fi deştept este o viaţă extrem de plăcută: orice închipuire este o realitate, cu formele, cu colorile, cu mişcarea şi cu viersul ei fericit... Lenea la mine este adormirea a trei sferturi din viaţă şi mărirea colosală a rămăşiţii ei; lenea la mine este o stare de magnetism animal; este o realitate mai puternică decît adevărata realitate"[21]. Trubadurul suferă aceeaşi atracţie magnetică a irealului. Copil, trăieşte basmele cu intensitatea realităţii: „Nu ştiu dacă mă înţelegeţi că la mine nervii şi visele îmi mistuiau viaţa"[22]. Închipuirea construieşte o lume molatecă şi dulce, în care sufletul vagabondează liber: „Întreaga lume o colţurată, aspră, mărginită în contururile ei limpezi, ca nişte linii de oţel de care adeseori ţi-e frică să te apropii de teamă de-a nu te răni. Cînd soarele se scoboară şi cade la apus, oamenii şi dobitoacele parcă sînt nehotărîte în pielea şi în vesmintele lor... Cînd biruie întunerecul, colţurile şi liniile băţoase ale formelor se topesc. Întreaga fire ţi se deşteaptă în minte în stare de închipuire, şi ideile sînt armonioase şi plutesc, limpezi, fără zgomot, într-un haos neturburat al minţii. Da, pentru că închipuirea a smuls naturii, în aceste idei, numai masca lucrurilor, numai conturul şi coloarea, iar nu şi ceea ce este turnat în acest contur şi supt această coloare"[23]. Şi totuşi, Trubadurul este un spirit

---

[20] T o r o u ţ i u, *op. cit.*, p. 202.
[21] D e l a v r a n c e a, *Lene,* în *Opere,* I, p. 205.
[22] D e l a v r a n c e a, *Trubadurul,* în *Opere,* I, p. 116.
[23] D e l a v r a n c e a, *Din memoriile Trubadurului,* în *Opere,* I, p. 145.

însetat de explicații cauzale: „Și mie întotdeauna mi-a trebuit să știu de ce iubește cineva, de ce moare, de ce trăiește, de ce înșeală, de ce e rău și de ce e bun, căci nimeni nu poate fi nimic și nimic nu se face fără anume cauze“[24]. Pentru existența sa neobișnuită, eroul lui Delavrancea improvizează o explicație materială, teoretizînd, pe urmele lui Zola, asupra existenței a două tipuri umane — bruta, dominată de forța sîngelui, și visătorul, dominat de tirania nervilor: „La unii pridideşte sîngele, la alții nervii. D-aici cele două vieți: viața reală și viața închipuită“[25].

Prin toate datele lui sufletești, Trubadurul este un personaj romantic. Dar eroul romantic e supus unui examen clinic în urma căruia el va fi integrat tipologiei naturaliste în categoria senzitivilor, a temperamentelor în care „nervii covîrșesc sîngele“. Și, tot în spirit naturalist, destinul de inadaptabil al Trubadurului va apărea în nuvelă ca riguros determinat de fatalitatea temperamentului său. Un caz mai interesant de „luptă psihofiziologică“ oferă nuvela *Liniște*. Un doctor teoretizează aici la patul bolnavului: „Medicina, cu cît se apropie mai mult de o știință pozitivă, cu cît vrea mai mult să pipăie, să vază, să guste și să auză organismul omului, cu cît vrea să se închiză în anatomie și fiziologie, cu atît cîștigă și pierde deopotrivă de mult. Nu aș vrea ca oamenii de știință să crează în basmul unui suflet așezat într-o parte hotărîtă a trupului, nici într-un suflet-materie eteriană, care tremură, și pătrunde, și circulă, deosebit de om, în tot lăuntrul omului; dar aș dori să nu se disprețuiască cu atîta ușurință o stare psihologică, care trebuie să fie cu mult mai subtilă, mai greu de studiat și de înțeles. *Această stare psihologică trebuie să fie cauza, iar starea fiziologică efectul* (s. n.). Eu socotesc că de multe ori buna stare, ordinea și vigoarea fiziologică sînt zăpăcite, slăbite de un dezgust sufletesc ascuns, bolnăvicios, covîrșitor și adesea scăpînd din lumina conștiinței bolnavului și din inteligența disprețuitoare a savantului“[26]. Nuvela în întregul ei este un „experiment“ în scopul demonstrării acestui punct de vedere. Cele două personaje centrale sînt două studii de temperament aplicate inadaptabilului romantic. Eroul, înzestrat cu un sînge sănătos și scutit de orice tară pe linie ereditară, e un temperament nervos, fără ca motivul dezechilibrului său să fie organic; el e un neliniștit care devine în curînd un revoltat, pentru ca, sub presiunea mediului, să ajungă la izolare și dezgust. Eroina, anemică, torturată de o ereditate încărcată, ajunge la același termen final — dezgustul, motivat de astă dată printr-un dezechilibru fiziologic. Și totuși, eroina lui Delavrancea se stinge nu atît din cauza anemiei (maladie vindecabilă), cît din cauza unei misterioase boli sufletești, care nu poate fi științific diagnosticată și tratată. E boala visătorilor romantici, în care existența organică e dominată pînă la anulare de existența devorantă a spiritului, boala celor

---

[24] *Ibid.*, p. 151.
[25] Delavrancea, *Trubadurul*, în *Opere*, I, p. 119.
[26] Delavrancea, *Liniște*, în *Opere*, I, p. 237—238.

în care „nervii covîrşesc sîngele". În cazul lor — singurul care îl interesează real pe Delavrancea, tentat să definească, cu mijloace naturaliste, temperamentul romantic —, termenii demonstraţiei naturaliste se inversează. Ideile şi sentimentele primesc o forţă materială şi acţiunea lor poate altera întreaga activitate a organismului; în locul determinismului, ceea ce interesează este „lupta psihofiziologică", în care, spre diferenţă de naturalism, psihologicul se emancipează, devine nu un rezultat pasiv, ci un element activ, determinant chiar.

Rezumînd, reţinem adoptarea teoretică entuziastă a esteticii naturaliste, înţeleasă ca o literatură ştiinţifică, dar şi ca o literatură a emoţiei, ceea ce dă naturalismului lui Delavrancea o coloratură romantică şi, în ordinea realizărilor practice, aplicarea metodelor unui studiu ştiinţific asupra unor eroi de factură romantică şi depăşirea determinismului naturalist prin emanciparea psihologicului de sub tirania oarbă a fiziologicului. Impur în concepţie, naturalismul lui Delavrancea este tot atît de puţin pur în operă. Dar aderarea la naturalism rămîne deosebit de semnificativă pentru căutările realiste ale unei epoci saturate de romantism. Dacă teoretic Delavrancea încearcă depăşirea romantismului prin naturalism, el rămîne practic neînzestrat pentru o artă de observaţie. Şi adeptul entuziast al teoriei lui Lessing despre specificitatea artelor, adversarul simfonismului pictural şi al colorismului muzical se dovedeşte a fi un artist capabil de subtile sinestezii; teoreticianul stilului exact cu valori strict evocative simte totuşi, utilizează frecvent şi teoretizează chiar, involuntar, puterea sugestivă şi muzicală a cuvîntului; experimentatorul naturalist se exersează asupra unor stări sufleteşti difuze în care se fac simţite ecourile subconştientului şi, atunci cînd renunţă la investigaţia medicală, este capabil să descopere simbolul sugestiv. Prin toate aceste date, opera lui Delavrancea se îndrumează, în momentele cele mai viabile sub raport estetic, spre o depăşire a romantismului nu în sens naturalist, ci, mai degrabă, în sens simbolist.

ДЕЛАВРАНЧА И НАТУРАЛИЗМ

(Резюме)

Исходя из восторженного присоединения Делавранча — писателя романтичного темперамента и призвания — к основным принципам натуралистической эстетики, автор прослеживает значительные отклонения, претерпеваемые этими принципами в толковании румынского писателя: в плане эстетической концепции, Делавранча, являющийся сторонником искусства, наблюдающего реальное, невольно удаляется от натурализма, заменяя эстетическую симпатию моральной симпатией, приведя таким образом к общему знаменателю научную литературу и литературу эмоции; в плане творчества, Делавранча преобразует „протокол действительности" в способ психологического анализа, применяет методы „научного исследования" к героям романтичного склада и превосходит натуралистический детерминизм эмансипацией психологического от тирании физиологического.

DELAVARANCEA ET LE NATURALISME

(Résumé)

Partant de l'adhésion enthousiaste de Delavrancea — écrivain de tempérament et de vocation romantique — aux principes fondamentaux de l'esthétique naturaliste, la présente étude s'attache aux déviations significatives que ces principes subissent dans l'interprétation de l'écrivain roumain: sur le plan de la conception esthétique, Delavrancea, adepte d'un art d'observation du réel, s'écarte involontairement du naturalisme en substituant à la sympathie esthétique la sympathie morale et en réduisant ainsi à un dénominateur commun la littérature scientifique et la littérature de l'émotion; sur le plan de la création, Delavrancea transforme le „procès-verbal de la réalité" en une modalité d'analyse psychologique, applique les méthodes de l' „étude scientifique" à des héros de facture romantique et dépasse le déterminisme naturaliste grâce à l'émancipation du psychique à l'égard de la tyrannie du physiologique.

CULTUL TRADIŢIEI ŞI MESAJUL CONTEMPORAN ÎN ROMANUL ISTORIC *II. RÁKÓCZI FERENC* AL LUI JÓSIKA MIKLÓS

V. SZENDREI IULIA

După cum se ştie, romanul istoric este de aceeaşi vîrstă cu concepţia modernă asupra istoriei, ambele se nasc odată cu ideea evoluţiei, la cotitura dintre secolele XVIII şi XIX. Sînt cunoscute şi acele experienţe istorice cristalizate în urma evenimentelor petrecute la finele secolului al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea, care au făcut ca istoria să devină în întreaga Europă o amplă experienţă trăită de mase[1]. Genul însuşi al romanului istoric a fost creat de un „simţ al istoriei" în formare, bazat pe recunoaşterea principiului *evoluţiei* treptate în contrast cu concepţia *statică*[2]. Această concepţie a mişcării s-a afirmat liber şi nelimitat în timp şi spaţiu, fireşte cu diverse motivaţii, variind de la un popor la altul, de la o societate la alta, dar exprimînd deopotrivă simţul vital burghez, tendinţele burgheziei. Concepţia formată a făcut să devină de la sine înteles că fiecare epocă îşi are conştiinţa proprie a realităţii, caracteristicile sale deosebite de cele ale altor epoci. Ea aprecia deja prin prisma propriilor sale posibilităţi şi cu ajutorul forţelor istorice proprii procesul istoric

---

[1] Ne gîndim aici la revoluţia franceză şi la războaiele napoleoniene care i-au urmat, plămădind, dar şi distrugînd o mulţime de forme politice, transformînd rîndurile sociale ale unor popoare şi mînînd sute de mii de oameni pe căile Europei, evenimente care, toate, au făcut ca cele mai felurite grupări sociale să-şi făurească o necesitate cotidiană din explicarea, motivarea şi popularizarea propriei atitudini politice.

[2] Chiar înainte de apariţia concepţiei istorice moderne, gînditorii au conceput dezvoltarea societăţii omeneşti ca derulîndu-se în timp. În schimb, ideile despre trecut însemnau în mod unanim doar un „ieri" nebulos şi principiile lor de bază semănau între ele chiar dacă sursele le constituiau imagini diferite, uneori contradictorii, despre viaţă. De exemplu, în ochii gînditorilor iluminişti francezi, tot ce a existat înainte de sistemul social bazat pe domnia raţiunii era neştiinţa haotică, iraţională şi barbară. Cf. Voltaire, *Essai sur les moëurs, Siècle de Louis XIV, Siècle de Louis XV, Remarques sur l'histoire*. Oëuvres historiques, Bibliotheque de la Pleiade, 1957. Deşi filosofii iluminismului gîndeau astfel în numele unei orînduiri sociale ce se poate organiza prin raţiune şi care se credea a fi perfectă, conform imaginii pe care şi-au creat-o trecutul istoric era în egală măsură un imperiu al obscurităţii, aidoma paginilor de „romanţe gotice", unde acest trecut semnifica o lume născocită, populată cu fiinţe ale unei lumi imaginare.

al trecutului pe care l-a pătruns ulterior. Amintita concepţie a fost în stare să facă abstracţie de concepţia despre lume a propriei sale epoci, putîndu-se integra în conştiinţa altor epoci. Generaţia romantică a istoricilor, care se fonda pe această concepţie evolutivă, căuta deja să investigheze împrejurările specifice ale epocilor pe care le reînvia, caracterele ce distingeau aceste epoci de altele.

Romanul istoric, încă din momentul apariţiei sale şi-a dobîndit existenţa de la concepţia evolutivă a ştiinţei istorice, plămădind în manieră epică modalitatea „reconstituirii" trecutului. Această independenţă pune de la bun început pe prim plan legătura dintre romanul istoric şi ştiinţa istorică, pe de altă parte problema întemeierii pe ficţiune a romanului istoric, a caracterului beletristic al acestui gen[3]. Aceasta cu atît mai mult, cu cît romanul istoric descoperă întotdeauna trecutul istoric pentru „uzul" prezentului, al concepţiei acestui „prezent" despre lume. Ceea ce acţionează în el din trecut, stă întotdeauna în perspectiva modelării omului şi acţionează prin forţele sociale ale prezentului trăit de autor. Astfel, se poate spune că genul este întotdeauna un asemenea *aliaj curios* între trecut şi prezent. În toate cazurile însă, concepţia autorului şi a epocii sale defineşte resorturile care pun în mişcare acest acord între cele două epoci: trecutul şi prezentul.

În cadrul acestei problematici, ne propunem să examinăm care sînt punctele specifice de întretăiere a trecutului cu prezentul în romanul *II. Rákóczi Ferenc* al lui Jósika Miklós, romanul cel mai bine conturat sub aspectul viziunii artistice al aceluia care prin romanele sale istorice este totodată creatorul romanului maghiar.

Articolul de faţă constituie de fapt o sinteză succintă a unui studiu mai amplu referitor la problema tratată. În aceste pagini prezentăm doar rezultatele, concluziile cercetărilor noastre.

Jósika se formează ca beletrist tocmai în perioada creării însăşi a genului, pe la mijlocul celui de al treilea deceniu al secolului al XIX-lea, perioadă în care adîncirea în trecut sau în civilizaţiile mai îndepărtate ajunge a fi o adevărată epidemie printre scriitori. Strămoşul şi prototipul tuturora este Sir Walter Scott, „părintele" romanticilor, care în *Ivanhoe* apela — nicidecum însă ca un refugiu — la epoca luptelor dintre anglo-saxoni şi intruşii normanzi[4]. Chiar dacă urmaşii săi romantici exprimau adesea în chip extremist atmosfera generală a epocii, ori o abordau în aspectele sale superficiale, ei exprimau totuşi tendinţa ce trăia în cei mai de soi reprezentanţi ai ştiinţei şi literaturii, şi anume pe cea a mai concretei cunoaşteri a omului. În această fază incipientă, romanul istoric se întemeia pe o concepţie istorică în stare a face deja o distincţie, deosebind într-o parte întîmplările politice şi faptele personalităţilor, iar în partea cealaltă ansamblul social şi concepînd evoluţia ca un echilibru între aceste

---

[3] Cf. Csehi Gyula, *Klio és Kalliope. (A történelem és az irodalom határairól)*, Bucureşti, 1965, p. 214—222.
[4] Cf. *cu romanele istorice* ale lui Walter Scott.

două aspecte[5]. Concepția aceasta nu cunoștea însă, nu putea să-și dea încă seama de legătura complexă ce există între forțele motrice ale societății și faptele istorice.

Jósika s-a integrat în circuitul vremii sale prin romanele istorice și astfel constituie un fenomen european, dar impulsurile fundamentale pentru apariția operelor sale sînt date totuși de viața țării căreia îi aparținea. Romanul *II. Rákóczi Ferenc* conservă cele mai valoroase tradiții ale străduințelor creatoare izvorîte din necesitățile vitale autohtone.

*

Romanul ne pune față în față cu un scriitor care a cîștigat în profunzimea și maturitatea viziunii artistice. Împrejurările în care a apărut sînt o vie documentare a alegerii temei și a concepției ce caracterizează întreg romanul.

Jósika a început să scrie romanul în 1847, imediat după ruperea democratismului de liberalismul nobiliar, atunci cînd tendințele democratice tot mai puternice au dat noi impulsuri păturilor literare mai apropiate de popor și au făcut cu putință, în preajma revoluției din 1848, ca ele să ajungă pe primul plan. Literatura de inspirație populară își cîștigase locul ce i se cuvenea în Parnas.

Atmosfera generală a acestei perioade în plin proces de transformare revoluționară a produs schimbări în creația aproape fiecăruia dintre scriitori. După 1840 a crescut interesul opiniei publice și al literaturii față de tradițiile luptei împotriva dominației habsburgice.

Astfel a ajuns în centrul atenției lupta de eliberare de sub conducerea lui Francisc II Rákóczi, devenită un simbol al ridicării maselor oprimate. Nu este rodul întîmplării crearea în același an, 1847, a unei drame a lui Szigligeti Ede cu acest subiect (Captivitatea lui Francisc II Rákóczi) și a romanului lui Jósika.

Jósika însă și-a terminat opera numai în deceniul de după înfrîngerea revoluției, iar apariția romanului a întîrziat pînă în anul 1861[6].

Astfel, autorul transilvănean a inserat și învățămintele trase din încheierea tragică a revoluției. Scriitorul nevoit să emigreze pentru a scăpa de sentința la moarte pronunțată împotriva sa pentru participarea la revoluția din 1848, expune în romanul *II. Rákóczi Ferenc* concluziile finale la care a ajuns — și a putut ajunge de pe poziția reformismului radical. Lupta pentru libertate a lui Francisc II Rákóczi oferea posibilități tematice de prim ordin pentru a înseila în ea impresiile, trăirile personale ale artistului.

În locul tendințelor moraliste, caracteristice în general romanelor sale, aici avem de-a face cu o luare deschisă de atitudine, rezultat al acumulării unor experiențe istorice. Succesiunea evenimentelor, firul acțiunii, destinul personajelor în vîltoarea istorică a luptei pentru libertate conduse de

---

[5] Hippolit Adolf Taine, *Az angol irodalom története*, Budapesta, 1883, vol. IV, p. 183, Lukács György, *A történelmi regény*, Budapesta, 1947, p. 22—23, Belinskij, *Esztétikai szemelvények*, Budapesta, 1955, p. 152—153.

[6] *II. Rákóczi Ferenc*. Pesta, 1861.

Rákóczi, sînt mînuite de conştiinţa şi intenţia artistică deosebit de pozitive conform cărora chezăşia victoriei revoluţiei şi luptei pentru libertate putea să rezide numai în solidaritatea celor ce trăiau pe pămîntul Transilvaniei.

În Transilvania, unde în timpul revoluţiei s-au deschis nenumărate răni vechi ale secularei asupriri naţionale, poporul român era ferm convins că revoluţia din Imperiul habsburgic va duce la obţinerea drepturilor sale cetăţeneşti-naţionale, faţă de care nobilimea maghiară din Transilvania, în virtutea privilegiilor ei de clasă, avea o atitudine ostilă. Această clasă era refractară chiar faţă de proiectul unei posibile alianţe românomaghiare, proiect ce a ajuns deja atunci la ordinea zilei în rîndurile celor mai înaintate elemente ale intelectualităţii, ca singura garanţie politică a succesului deplin al luptei de independenţă faţă de asuprirea habsburgică, al procesului de transformare burgheză. Înfăptuirea unui asemenea succes ar fi pus neîndoielnic pe primul plan revendicările sociale şi politice ale poporului oprimat, ceea ce primejduia interesele de supremaţie ale clasei proprietarilor. Iată de ce această clasă a reacţionat cu atîta ostilitate în 1848 la mişcările ţărăneşti şi la mişcările naţionale îndreptăţite ale românilor.

În concepţia transilvăneanului Jósika, aflat în emigraţie, eşecul acestei solidarităţi de însemnătate istorică apare cristalizat în conştiinţa sa artistică.

Tematica luptei pentru libertate sub conducerea lui Francisc II Rákóczi oferea aproape „pe tavă" analogia istorică. Jósika aude mesajul trecutului adresat viitorului, totodată acest mesaj pentru prezent şi viitor izvorăşte din cunoaşterea mai obiectivă şi mai autentică a trecutului. El nicidecum nu stilizează tradiţia conform propriilor sale exigenţe. În condiţiile politicii coloniale a Habsburgilor şi ale reacţiunii catolice, se poate spune că pentru ţărănimea ajunsă victimă a asupririi feudale comune pentru toţi, singura posibilitate de a rămîne în viaţă era solidaritatea populară, care s-a înfăptuit pe plan istoric prin lupta condusă de Rákóczi. De aceea, adevărata oaste de luptă contra tiraniei, oastea haiducească, s-a recrutat din rîndul elementelor temerare ale ţărănimii maghiare, române şi slave, răbufnind în 1703 într-o răscoală antihabsburgică deschisă, sub steagul lui Rákóczi.

În paginile romanului, ura acestor pături populare a curuţilor împotriva tiraniei apare în veşmîntul unui sentiment de adevărată pasiune.

Jósika a făcut studii intense pentru aprofundarea perioadei istorice prezentate. El a utilizat ca surse ale romanului şi cronici şi memorii ale vremii; astfel, se poate afirma că orientarea sa istorică nu era deloc superficială. El însuşi ţinea foarte mult la temeinicia cunoştinţelor sale. Considera că un romancier trebuie să fie deosebit de versat în istorie. Pe lîngă aparatul bogat de note anexate romanului, aceeaşi concepţie apare şi într-o declaraţie pe care o face: „Acum, romanul e într-o fază în care romane bune nu pot scrie decît autorii cu o pregătire ştiinţifică şi cu o mare experienţă a vieţii"[7].

---

[7] Esztер sat. szerzője, *Regény és regényítészet* (Autorul Esterei etc., Romanul şi critica romanului), Pesta, 1858, p. 159.

Jósika s-a inspirat mai ales din cronica lui Cserei Mihály și din lucrarea sistematică în 10 volume a lui Aurel Ignaz Fessler, cel dintîi și singurul exemplu pe atunci al unei noi maniere în rememorarea istoriei. În afară de aceste lucrări, drept sursă a utilizat memoriile în limba franceză ale lui Rákóczi, fiind atras în primul rînd de imaginea psihologică ce se cristaliza concomitent cu evenimentele istorice, de unitatea lumii individuale, subiective a eroului cu evenimentele. În lucrările amintite, el căuta material corespunzător pentru toate acestea. Era inspirat mai ales din viața ascunsă îndărătul datelor din cronici, de epoca însăși, închegînd o vastă operă epică din sumarele expuneri cronicărești. Romanul îmbrățișează aproximativ 20 de ani ai luptelor pentru libertate duse de curuți. Figurilor autentice, reale, Jósika le alătură personaje și o lume creată de el. Compoziția născută dintr-o experiență istorică vădește o seamă de elemente interesante și sub raport artistic.

Este înviată o lume multicoloră, vastă ca spațiu și cuprinzătoare în timp, începînd cu sfera diplomației, trecînd prin mediul popular și ajungînd pînă la grupurile pestrițe ale aventurierilor politici, spionilor, împuterniciților confidențiali, sugerînd o atmosferă romantică, cu desfășurarea unor destine determinate de vîltoarea istorică a răscoalei.

Într-o albie largă, bogată în episoade, ni se înfățișează peisajul vremii. Ritmul povestirii este acomodat temei centrale. Iată cum își caracterizează metaforic Jósika structura romanului: „asemenea izvorului ce pornește din poalele munților și întîlnește în cale un pîrîiaș, infiltrîndu-i-se pe îngustu-i filon, și coboară sporovăind... pe pietrele colorate, pînă ce ajunge într-o vale largă, și-l îmbrățișează tandru rîul cel larg și merg tot mereu ... pînă ce vine în sfîrșit un uriaș, pe spate avînd galere, tăindu-și drum prin munți și văi și acaparînd totul prin unduiri triumfătoare: tot astfel, și povestea noastră... curgea pînă acum aidoma pîrîului liniștit în albia-i neînsemnată, pînă cînd vîltoarea întîmplărilor, credem, o va absorbi în curînd și ca un uriaș rîu își va împrăștia valurile“[8].

În centrul animatului tablou al epocii este așezat de data aceasta eroul istoric plin de autenticitate, Rákóczi însuși. E drept, aceasta era mai degrabă o convenție structurală, decît o invenție, de vreme ce, pe temeiul „rețetei“ lui Walter Scott, mai mari ar fi fost posibilitățile în cazul în care autorul ar fi pus în centrul romanului istoric un erou născocit, „om mediu“ al epocii, neîngrădit de obstacolele inerente personajelor istorice, deci cu posibilități *qvasi* nelimitate de vehiculare în povestire.

Cu toate acestea, tocmai prin soluția mai convențională adoptată, Jósika a reușit să creeze o compoziție ce trădează un scriitor mai matur decît în oricare altă lucrare. Instinctul său artistic a găsit soluția oferită de temă, răscoala curuților devenind palpabilă tocmai în personajul Rákóczi.

Figura acestuia stă în focarul evenimentelor, străduințele sale iradiază și pe planul politicii externe. Jósika prezintă în paginile romanului relațiile lui Rákóczi cu francezii. În contrast cu concepția istoriografiei feudale

---

[8] Jósika Miklós, *II. Rákóczi Ferenc*, Budapest, 1909, vol. II, p. 232.

prohabsburgice de a-l înfățișa pe Rákóczi drept marionetă a politicii externe franceze, scriitorul ni-l prezintă ca pe diriguitorul principal al evenimentelor, care acceptă calea acțiunii revoluționare în mod deliberat, din întreaga sa convingere de politician și dintr-un deplin spirit de răspundere față de popor.

Rákóczi nu-și dă numai numele drept „cap de afiș“ pentru bătălii, ci el însuși e conducătorul militar în acțiune. Încrederea și altruismul sînt trăsăturile de caracter prin care îl definește Jósika.

Autorul soluționează problema situării lui Rákóczi în centrul evenimentelor fără a depăna firul acțiunii în direcția vieții personale, a aventurismului romantic exagerat al destinului individual, măcar că în roman sînt țesute și fire mai intime ale destinului eroului, cum ar fi dragostea sa nefericită pentru Magdalena de Darmstadt, căsătoria, apoi faptele ce înnobilează personalitatea soției sale pînă la a deveni veritabilă susținătoare în luptă a soțului ei.

Figura lui Rákóczi este cea care stabilește conexiunea între cele trei sfere ale lumii eterogene create în roman.

Una din ele este sfera politică. Aici, în mediul ordinului iezuiților, al solilor imperiali confidențiali, Jósika conturează faptele politicii față de Ungaria a casei domnitoare, fapte prin intermediul cărora autorul pregătește cu grijă și motivează întemeiat cauzele și împrejurările izbucnirii răscoalei.

Într-un șir variat de evenimente, scriitorul desfășoară tinerețea lui Rákóczi și a surorii sale, împrejurările detențiunii lor secrete la imperiali, intriga și ciocnirile de interese în jurul lor, de la Viena pînă la Praga, făcînd între timp să defileze înaintea cititorului o întreagă galerie de personaje istorice, dar și plămădite de fantezie (Longueval, Mater Honoria, cardinalul Kollonich ș.a.).

Nu este întîmplător că academismul, adept al dualismului, renegînd tradițiile progresiste, a întreprins un adevărat boicot al acestei opere ce se găsea foarte departe de spiritul compromisurilor. Istoriografia literară burgheză, dacă amintea romanul în discuție, o făcea cu o vădită rezervă sau în chip evident silit. Aprecierile acestea negative erau și mai mult amplificate de existența unei a doua sfere vitale interesante în roman și anume aceea a organizării, în colțuri ascunse, pe plan tot mai mare în ciuda caracterului clandestin, a poporului român din munți. Această vastă și înfricoșător de puternică pregătire revoluționară constituie în paginile romanului un simbol înălțător al luptei comune pentru libertate.

În șirul evenimentelor devenite istorice, figura lui Vasile, păstorul român din munții înalți pînă în cer, crește din ce în ce mai mult, pînă la rolul de organizator central și de general în lupta pentru libertate.

El e un erou modelat cu multă dragoste, un exemplu de inventivitate populară. Este nevoie de ajutorul său, de desăvîrșirea cu care, mai bine decît pe sine însuși, Vasile cunoaște munții, pentru ca Emeric Thököly să obțină o mare victorie asupra dușmanilor în celebra bătălie de la Zărnești.

Vasile trece trupa lui Thököly prin strîmtoarea Branului folosind tactica rafinată a unei acţiuni temerare. Prin manevra folosită, el surprinde brusc trupele mai puternice ale inamicului, zădărnicindu-i calculele (vol. I, p. 154—162).

Asistăm şi la recrutarea clandestină de la *Gaura Dracului*, sub steagul lui Rákóczi, unde vine şi Grigore Pintea cu oamenii săi (vol. II, p. 73—105). Printre ei îl găsim pe *badea Ursa*, veteran al lui Thököly, vechi locuitor de la poalele Ţibleşului, care „a răpus cu propria-i mînă patruzeci de urşi şi a rănit nenumăraţi alţii, iar peripeţiile sale de vînător au dobîndit o faimă legendară"[9].

În fruntea poporului munţilor, în plină organizare, îl găsim pe bătrînul preot român *Mirian*, simbol al forţei elementare a poporului. Prin figura sa, Jósika invoca forţa creatoare de legende care supravieţuia în fantezia poporului. În şirul episoadelor luptei pentru libertate, figura lui Mirian se amplifică la dimensiuni tot mai mari, de basm popular, investit fiind cu un rol mesianic. El binecuvîntează armele înainte de luptă[10].

Acest romantism invocînd spiritul basmului popular pătrunde şi acţiunea romanului. Ampla compoziţie este încadrată de o imagine de început şi de final panoramic, cu un orizont vast, în care se înalţă înaintea noastră masivul Ţibleşului. Jósika declanşează evenimentele prin „recrutarea clandestină" pe care o efectuează Vasile, stăpînul munţilor. În epilogul romanului, după mulţi ani, cititorul e condus în acelaşi loc, spre a se încheia povestirea prin imaginea simbolică în care pe gîtul deja bătrînului Vasile, în momentul morţii lui Rákóczi plesneşte în două lănţişorul de aur primit de la el.

„Deodată, el se apucă de piept: pe faţa-i severă se ivi o surpriză neplăcută şi trase un lănţişor plesnit în două de sub cămaşă ... Vasile îl păstra ca un talisman de preţ — ... Ciudat! — exclamă el: port de ani de zile acest lanţ, semn al puterii, tot ce am, ce am salvat..."[11]. Motivul lănţişorului de aur constituie un frumos simbol al abnegaţiei faţă de „cauză", al credinţei de o viaţă întreagă.

Din această sferă populară de viaţă se desprinde vîltoarea imaginilor de campanie, cu vastul tablou istoric al încleştării de la Zărneşti şi cu micile episoade de luptă din timpul bătăliei (vol. I, p. 185—216). Înlăuntrul frescelor, al unităţilor, acţiunile parţiale prezintă forme rotunde, de manieră nuvelistică, producînd efectul unor amănunte veridice plămădite dintr-o observare migăloasă şi exactă. Situaţiile ce înfăţişează diversele faze ale luptei pentru libertate ne îngăduie o imagine bogată asupra artei lui Jósika. Diferitele scene de luptă sînt prezentate tot mai intens şi mai amplu, dezvăluindu-ne noi şi noi aspecte ale calităţilor populare, cum este prilejul episodului ocupării cetăţii Kalló cînd Vasile şi Ursa „cu în-

---

9 Idem, vol. I, p. 13.

10 După părerea lui Engel Károly, figura lui Mirian păstrează reminiscenţe dacice. Cf. *Román vonatkozások Jósika Miklós életművében*, apărut în Nyelv és Irodalomtudományi Közlemények, 1966, I, 26.

11 *II. Rákóczi Ferenc*, Budapest, 1909, vol. III, p. 306.

demînarea unor maimuțe și cu siguranța ursului" efectuează temerara acțiune ce îl va sili pînă la urmă pe inamic să se predea (vol. III, p. 32—51). În cadrul fluxului epic, Jósika sugerează ideea că marea forță de iradiere exercitată de lupta pentru libertate este cea care duce la înmulțirea treptată a acestor calități.

Lumea pestriță a solilor secreți, aventurierilor, îndrăgostiților romantici aflați în vîrtejul luptei, ba împletindu-se cu evenimentele de pe cîmpul de luptă, ba îndepărtîndu-se de ele, constituie cea de a treia sferă vitală a lumii romanului ce se mișcă pe multiple nivele, situația, destinul și linia vieții acestor personaje urmînd și ele magnetismul evenimentelor istorice, care îi schimbă în eroi, îi umple de rosturi sau speranțe noi. Figura centrală a acestei sfere, curajoasa Amadil, străbate un labirint de intrigi pînă ajunge aproape de participanții mișcării, viața sa dobîndind astfel o nouă întorsătură.

Paginile romanului, ducîndu-ne în cele mai diverse teatre de acțiune, se umplu de viață aducînd, în cadrul acestei a treia sfere, întîlniri clandestine, alianțe complotiste, legăturile extinse ale magistratului dublu spion Brenkovics, acțiunile îndrăznețe întreprinse de rețeaua sa secretă de spionaj, împrejurările enigmaticei căsătorii a Amadilei.

Atunci cînd scrie despre lumea munților, zugrăvirea veridică și totuși originală, plină de poezie, de pildă a regiunii Țibleșului și Branului sau a munților Maramureșului, tot atîtea poeme în proză, fac ca forța cu care Jósika descrie peisajul să poată fi comparată numai cu similarele calități ale lui Jókai.

Materialul variat, scenele palpitante nu sînt lipsite de surprize; totuși ele nu par neverosimile. Involburarea lor pestriță face în adevăr să prindă viață răscoala zecilor de mii de oameni de sub conducerea lui Rákóczy, la care, într-un fel sau altul, participa într-o oarecare măsură întreaga societate. Nu numai prin eroii romanului, dar și prin personajele episodice și cele cu destine îndoielnice, Jósika conturează o imagine rotundă a epocii, prin prezentarea acestora din urmă arătînd că vîltoarea evenimentelor a scos la suprafață și pleava.

În vîrtejul evenimentelor de luptă din ce în ce mai precipitate ficțiunea trece tot mai mult pe planul al doilea, redînd locul scenelor istorice de genul cronicilor. Bătăliile pierdute și victoriile forțelor superioare ale habsburgilor sînt redate în ultimele pagini ale romanului ca niște succinte dări de seamă.

În această temă, Jósika și-a dat seama de mesajul istoriei pentru posteritate, l-a înțeles și l-a transmis cu întreaga responsabilitate a artistului. El și-a îndrumat cititorii spre descoperirea adevărului istoric și, prin culoarea și animația evenimentelor înfățișate, tindea să ajungă la înțelegerea profundei esențe a istoriei reînviate. Nu i se poate imputa faptul că nu și-a putut da seama de complexa relație dintre forțele motrice ale societății și faptele istorice. Limitele sale de neînlăturat trebuie căutate în stadiul incipient al formării simțului istoric în epoca în care a trăit.

КУЛЬТ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОЕ ПОСЛАНИЕ В ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ ЙОШИКА МИКЛОША *II. RÁKÓCZI FERENC*

(Резюме)

В статье проанализирован исторический роман первого венгерского романиста Йошика Миклоша, озаглавленный *II. Rákóczi Ferenc* (Ракоци Ференц II).

Автор статьи подчёркивает, что Йошика Миклош является крупным писателем с передовыми взглядами, сыгравшим особенно важную роль в истории румынско-венгерских отношений. Йошика изображает в своём романе один из важнейших моментов общего исторического прошлого — антигабсбургскую борьбу, руководимую Ракоци.

Далее рассматриваются характерные точки пересечения прошлого с настоящим в упомянутом выше романе, показан способ, которым писатель открывает историческое прошлое для „употребления" настоящего в отношении мировоззрения этого настоящего, причём исторический роман всегда является *своеобразным сплавом* между прошлым и настоящим.

В статье показано, что роман Йошика, являющийся почти беспримерным в современной ему литературе (середина прошлого столетия), создан в результате положительного откровения и художественного намерения: гарантией торжества революции и борьбы за свободу является солидарность румын и венгров.

Политический опыт, а также урок, извлечённый из поражения революции 1848 г., создали автору романа твёрдое убеждение в том, что в Трансильвании, где во время революции открылись вновь многочисленные старые язвы национального угнетения, предоставление национальных демократических прав румынским народным массам, составляющим большинство населения, являлось одним из нерешённых вопросов. Неосуществление этой солидарности исторического значения становится в концепции Йошика делом художественного сознания, уроком, извлечённым из исторических событий, находя своё выражение в проанализированном романе.

CULT OF TRADITION AND CONTEMPORARY MESSAGE IN THE HISTORICAL NOVEL *II. RÁKÓCZI FERENC BY JÓSIKA MIKLÓS*

(Summary)

A historical novel, entitled *II. Rákóczi Ferenc*, of the first Hungarian novelist, Jósika Miklós, is analysed in the present paper.

Jósika Miklós was a famous writer with progressive views who played an important role in the history of the relations between the Romanian and the Hungarian people. In his novel Jósika depicts one of the most remarkable events of the common historical past: the anti-Habsburgic fight led by Rákóczi.

Looking upon the historical novel as a *sui generis alloyage* between past and present the authoress examines the specific points of intersection of the past with the present in Jósika's novel, how he discovers the historical past and its value for the present, as well at the world outlook of this present.

Jósika's novel, shown to be singular in the literature of his time (the middle of the last century), is the result of a revelation and a particularly positive artistic intention, the conviction that the triumph of the revolution and of the fight for liberty can be achieved only through the solidarity between Romanians and Hungarians.

The political experience and the lesson taught by the failure of the revolution of 1848 created the author's unswerving conviction that in Transylvania, where numberless old wounds of national oppression were reopened during the revolution, the granting of national democratic rights to the Romanian popular masses, which constituted the majority of the population, remained among the problems left undecided. The fact that this historically important solidarity was not achieved becomes in Jósika's conception a problem of artistic conscience, of historical experience and is expressed in the novel *II. Rákóczi Ferenc.*

FOLCLORISTUL ENEA HODOŞ ŞI CONTEMPORANII SĂI*

VIRGIL FLOREA

Prin 1945, Ion Muşlea, director al Arhivei de folclor a Academiei Române, făcea cunoscut, în prestigiosul „Anuar" al acesteia, că „între manuscrisele intrate în ultimul an, trei se datoresc unui apel adresat folcloriştilor noştri de seamă din generaţia veche, prin care îi rugam să ne comunice amintiri şi impresii din activitatea lor de folclorişti"[1]. Din cele trei răspunsuri, apreciate de Ion Muşlea ca „foarte interesante", două („unul, voluminos, al d-lui Traian German, fost director al excelentei reviste „Comoara satelor"; „altul, sumar, al d-lui Al. Viciu, culegător al „Colindelor din Ardeal"[2]) au rămas inedite, „Anuarul Arhivei de folclor", căruia îi erau destinate, sistîndu-şi, cum se ştie, apariţia cu cel de al VII-lea tom. Al treilea răspuns, aparţinînd lui Enea Hodoş, „harnicul culegător de descîntece şi balade bănăţene"[3], a avut, însă, norocul de a vedea lumina tiparului. Apariţia lui ar fi constituit un pios omagiu adus bătrînului folclorist, ceea ce, din păcate, nu s-a întîmplat, Enea Hodoş neavînd nici măcar satisfacţia de a-şi fi văzut corectura articolului; trecuse „într-o lume mai bună, după ce împlinise 87 de ani, tocmai cînd se trăgea coala care cuprindea mărturisirile din viaţa sa de folclorist"[4].

Evocîndu-l, cu acel prilej, din însărcinarea Academiei Române, al cărei membru corespondent fusese, timp de 41 de ani, şi Enea Hodoş, profesorul I. Lupaş îşi exprima nădejdea, cu privire la destinul folcloristului, că posteritatea „va înţelege să fie mai generoasă şi mai pătrunsă de sentimentul recunoştinţei decît contemporaneitatea adeseori atît de in-

---

* Parte din datele prezentei lucrări, acelea care ni s-au părut mai potrivite pentru evocarea personalităţii lui Enea Hodoş, au fost puse la contribuţie şi cu un alt prilej. (Cf.: V. F l o r e a, *Folcloristul Enea Hodoş (1858—1945)*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1968—1970", Cluj, 1971, p. 477—492.)

[1] I. M u ş l e a, *Prefaţă* la „Anuarul Arhivei de folclor", **VII** (1945), p. VI.

[2] *Ibidem*.

[3] *Ibidem*. De adăugat, însă, că Enea Hodoş a cules sau publicat şi numeroase poezii lirice, precum şi colinde, cîntece ceremoniale funebre, zicători, tradiţii, snoave şi poveşti.

[4] *Ibidem*.

gratā"[5]. Numai *adeseori*, căci — deşi fusese, vreme îndelungată, „oarecum în anticamera Academiei, fără a i se fi oferit prilej de intrare în categoria membrilor activi unde i-ar fi fost locul"[6]; deşi „corporaţiunile culturale române cîte le avem dincoace şi dincolo de munţi" n-au manifestat interes, decît prea tîrziu, pentru lucrările lui Hodoş[7], a căror apariţie a fost, în unele cazuri, încetinită[8]; deşi apariţia unora dintre publicaţiile sale a trecut neobservată, folcloristul nefiind nicidecum „dintre aceia care îşi vîră lucrările sub nasul recenzenţilor (sau îşi scriu chiar ei recenziile)..."[9], — contemporanii au apreciat, în repetate rînduri, contribuţiile sale literare şi ştiinţifice. Aceasta chiar în condiţiile „hipermodestiei firii sale cu totul retrase, străine de orice gest mlădios şi iscusit întru a se vîrî, cum se exprima el însuşi într-o scrisoare de la 24 ianuarie 1944"[10], Enea Hodoş fiind „un însingurat în accepţiunea severă a cuvîntului", căruia „nu i-a plăcut niciodată să se amestece printre cei ce trudesc pe aceleaşi şantiere intelectuale cu dînsul..."[11], ceea ce explică, în bună măsură, puţinătatea legăturilor sale cu folcloriştii timpului. Însuşi Hodoş mărturisea, de altfel: „în corespondenţă folclorică am stat cu Jarnik ale cărui scrisori le-am dăruit „Arhivei de folclor a Academiei Române". Cu folcloriştii români n-am avut altă legătură, decît schimbul unor volume, cerute de învăţătorii Pop-Reteganul din Ardeal şi Gheorghe Cătană din Banat (cînd mi-a cerut să-i revăd un manuscris de poveşti bănăţene), precum şi comenzi primite de la profesorul Sîrcu din Leningrad (Petrograd)"[12].

În special opera folclorică a lui Enea Hodoş s-a bucurat de atenţia contemporanilor săi, ale căror prime impresii şi aprecieri au fost provocate de apariţia celui dintîi volum al *Poeziilor poporale din Bănat* (Caransebeş, 1892). Primit de public „cu un interes neaşteptat... — învăţători, preoţi, cîţiva advocaţi şi alţi domni s-au grăbit a-l procura şi, întrucîtva, a-l răspîndi în cercul cunoştinţei lor"[13] —, volumul stîrneşte şi interesul presei din acea vreme, care îi consacră cîteva recenzii elogioase.

În cea dintîi[14], V. Branişte sublinia frumuseţea textelor publicate de Enea Hodoş („toate piesele conţinute în acest volum sînt tot atîte[a] flo-

---

[5] I. Lupaş, *La mormîntul academicianului E. Hodoş*, în „Telegraful român" (Sibiu), **XCIII** (1945), nr. 34—35 din 23 august, p. 2.

[6] *Ibidem.*

[7] Cf.: E. Hodoş, *Prefaţă* la *Poezii pororale din Bănat*, **II**, *Balade*, Sibiu, Editura „Asociaţiunii". 1906, p. 3.

[8] Este cazul baladelor şi descîntecelor, care, deşi culese deodată cu poeziile lirice, tipărite în 1892, au apărut numai în 1906 şi, respectiv, 1912.

[9] I. Breazu, *Iosif Hodoş*, în „Transilvania" (Sibiu), **72** (1941), nr. 7, p. 510.

[10] I. Lupaş, *Ibidem.*

[11] Gr. T. Marcu, *Enea Hodoş [...]: Cercetări [...]*, în „Revista teologică" (Sibiu), **XXXIV** (1944), nr. 7—8, p. 358.

[12] E. Hodoş, *Din activitatea mea de folclorist*, în „Anuarul Arhivei de folclor", **VII** (1945), p. 125.

[13] E. Hodoş, *Prefaţă* la *Poezii poporale din Bănat*, **II**, *Balade*, p. 3.

[14] Cf.: V. Branişte, *Poezii poporale din Bănat* (Dare de seamă), în „Dreptatea" (Timişoara), **I** (1894), nr. 47 din 27 februarie/11 martie.

ricele drăgălaşe din avuţia bănăţeanului cîntăreţ"), prezenţa aceluiaşi „sentimentalism elegic, propriu poporului român" şi a aceloraşi „accente jalnice, pline de resignaţiune, ca şi în întreg corpul românismului...". Tributar, în unele privinţe, direcţiei romantice, în special prin teama exagerată privind dispariţia poeziei populare, ceea ce-l determina să salute cu bucurie colecţia lui Hodoş tocmai „fiindcă... prinde o parte din avuţia poporului şi scapă de pieire o sumă de producte ale inspiraţiunii divine artistic lucrate", recenzentul se arăta, însă, receptiv la unele inovaţii, mai ales de ordin metodologic, introduse de direcţiile mai noi în cercetarea folclorului. Îi atrăgea atenţia importanţa acordată graiului popular, însemnarea particularităţilor fonetice şi morfologice ale subdialectului bănăţean părîndu-i-se „mai ales pentru ştiinţă de mare importanţă". Regreta însă — şi pe drept cuvînt — că „la descrierea sunetelor particulare bănăţene" n-a fost întrebuinţat „alfabetul folcloristic", observînd, cu totul întemeiat, că „cu literele folosite de noi în limba română este cu neputinţă a descrie acele sunete particulare". În fine, îi reproşa folcloristului o inconsecvenţă terminologică („dacă cumva nu e cestiune de eroare de tipar..."), provenită din folosirea nediferenţiată a termenilor „poporal" şi „poporan", cu toate că „înţelesul între «poporal» şi «poporan» s-a diferenţiat în ştiinţă", «poporal» este ce iese din popor, iar «poporan» este ce se scrie pentru popor". Şi mai departe: „poezia «poporană» nu va să zică poezia creată de geniul poporal, ci poezia scrisă de singuratici pentru a o răspîndi în popor". Dincolo de aceste neajunsuri, V. Branişte considera că „volumul prim este garanţa succesului volumului al doilea", pe care folcloristul deja îl promisese, şi a cărui „primire favorabilă îi [era] asigurată" încă de atunci.

Apărute la Bucureşti şi Iaşi, celelalte recenzii pe care le cunoaştem probează răspîndirea şi prestigiul *Poeziilor poporale din Bănat*.

C. Litzica, fost elev al lui B. P. Hasdeu la Şcoala normală superioară, le cercetează concomitent cu cele din colecţia lui I. G. Bibicescu[15], socotind că „... cele două colecţiuni, a căror cercetare va forma subiectul acestei lucrări, sînt foarte importante şi merită toată atenţiunea", înainte de toate printr-o „neîndoioasă valoare intrinsecă". Căci, pe cîtă vreme „o operă ca aceea a dd. Jules Brun şi L. Bachelin intitulată *Sept contes roumains* şi publicată la Paris, nu poate avea, mai ales pentru un român, altă importanţă, decît doar că, fiind scrise în limba franceză, uşurează străinilor cunoaşterea literaturei noastre populare", colecţiile lui Hodoş şi Bibicescu „ne fac cunoscute fie variantele transilvane şi bănăţene ale unora din poeziile de dincoace de Carpaţi, fie bucăţi necunoscute", punînd deci în circulaţie un material „bogat şi foarte important atît sub raportul lingvistic cît şi sub cel folcloric". Rezumîndu-şi părerile, C. Litzica opina că cele două colecţii „sînt opere de folclorişti diletanţi, dar de diletanţi conştiincioşi", ele cuprinzînd, alături de meritele relevate, „şi unele mici greşeli, şi — şi lucru curios — greşeli de aceeaşi natură, dar e uşor

---

[15] Cf.: Litzica, *Două colecţiuni nouă de cîntece poporane române*, în „Revista nouă" (Bucureşti), **VII** (1894), nr. 1, p. 36—40.

de a le înlătura și mai presus de toate sînt departe de a fi de natura unora din cele ce se găsesc în colecțiunea d-lui G. Dem. Teodorescu". Ceea ce-l nemulțumea, în special, ținea de o „diviziune greșită și [o] dispozițiune nesistematică a materialului". Apreciind drept arbitrară, greșită „împărțirea ei [a colecției — n.n.] în patru secțiuni", era de părere că, întrucît „toate cîntecele de dragoste (secția I), majoritatea dintre cele de jale (secția a II-a) și cele cătănești (secția a IV-a) intră... în grupa poeziilor lirice, specific române..., în grupa doinelor", ele ar fi trebuit cuprinse „într-o clasă, cu numele generic doine și cu diferite subdiviziuni...". În ce privește secțiunea a III-a a volumului, intitulată *Vesele, glumețe, satirice*, „aici e o prolixitate netrebuincioasă" provenită din împrejurarea că „pentru popor nu există deosebire între glumă și satiră" și e de părere că „o singură denumire ar fi fost de ajuns, cu atît mai mult cu cît poeziile nu sînt dispuse în așa fel încît să ne putem da și noi seama de deosebirea ce stabilește d-nu[l] Hodoș între cele glumețe și cele satirice", apreciind că cel din urmă termen „ar fi fost de ajuns spre a desemna grupul întreg".

Caracterul nesistematic al colecției lui Hodoș rezidă și din includerea neadecvată, în unele secțiuni, precum și cea intitulată *Jale, mustrare, blăstem*, a unor poezii „cari n-au nici unul din aceste caractere", cum ar fi t. 160 etc., „... un simplu cîntec de dragoste, fără jale, fără mustrări, fără blesteme".

Frecvente în folcloristica timpului, aceste erori de sistematizare a materialului din colecția Hodoș (unele proveneau, se pare, din „împărțirea strigăturilor în glumețe și satirice, făcută de Jarnik, dar această diviziune cu toate subdiviziunile ei este arbitrară"[16]) lăsau, totuși, loc unei concluzii finale favorabile: „Încolo colecțiunea e de mare valoare; poeziile sînt culese chiar așa cum se rostesc; mai la fiecare ni se arată variantele cunoscute de la noi ori de peste Carpați; la începutul colecțiunii e o prefață destul de lungă asupra spiritului și limbei românilor din Banat. În fine colecțiunea nu lasă de dorit decît doar sub raportul metodei".

Apărută în „Revista critică-literară" de sub direcția lui Aron Densusianu, ultima recenzie cunoscută nouă aparține lui I. Calomfirescu (care se ocupa, cu același prilej, și de colecțiile lui Iuliu Bugnariu și Victor Onișor), fiind reprodusă apoi și în „Tribuna" de la Sibiu[17], unde își începuse Hodoș, cu ani în urmă, activitatea folclorică, și între ai cărei colaboratori și sprijinitori se număra.

Încadrînd-o în „mișcare[a] vie pe terenul adunării literaturii poporale", provocată „dincolo de munți în lipsa altei activități literare, provenită fără îndoială din nefericita stare politică" a românilor de aici, recenzentul remarca primatul cronologic — evident, pentru Banat — al colecției lui Hodoș, aceasta fiind „pe cît știm, cea dintîi de asemenea cuprins din Bănat". Ca și aceea a lui Victor Onișor, colecția impunea și prin încerca-

---

[16] *Ibidem.*

[17] Cf.: [I. Calomfirescu], *Dări de seamă*, în „Tribuna" (Sibiu), **XII** (1895), nr. 57, p. 227.

rea de a fi „întrucîtva — în colecţiunea lui Hodoş proprietăţile dialectale se arată numai în prefaţă — dialectală“, precum şi prin indicarea variantelor, „ceea ce adauge meritul lor“. În plus, ea se distinge şi prin „cuprins[ul] intrinsec“, prin ineditul materialului încorporat, calitate determinată de însuşi primatul cronologic (pentru Banat) al colecţiei, în vreme ce, în cazul colecţiei Onişor, nu putea fi vorba de atare merit, întrucît „din Ardeal există deja mai multe [culegeri]“.

Meritelor comune ale celor două colecţii li se adaugă, însă, şi „un neajuns comun, [acela] căci nu deosebesc poeziile după genul lor d.e. doinele de o parte şi strigăturile de alta, căci amîndouă colecţiunile cuprind piese numai din aceste două genuri preponderînd în colecţiunea Hodoş strigăturile, iar în a lui Onişor doinele“. Acorda însă autorilor circumstanţe atenuante, recunoscînd „greutatea ce vor fi întîmpinat-o culegătorii la deosebirea acestor genuri“, dificultate pe care „n-au putut-o învinge nici Jarnik — Bîrseanu în ediţiunea lor de doine şi strigături, căci deşi s-au silit a face această deosebire, totuşi şi acolo sînt strigături trecute între doine şi doine între strigături“.

Apărute în reviste de incontestabil prestigiu, ca „Revista nouă“, „Revista critică-literară“ sau „Tribuna“, recenziile la cel dintîi volum al *Poeziilor poporale din Bănat* trebuie să-i fi procurat satisfacţii deosebite, cu toată modestia şi dezinteresul caracteristice lui Hodoş, trăsături pe care nu le-au eludat nici unul din cei ce şi-au propus să-l „portreteze“. Mai mult încă trebuie să-l fi bucurat pe folclorist aprecierile venite din partea savantului Hasdeu sau a distinsului filolog ceh I. Urban-Jarnik.

Ocupîndu-se de *Românii bănăţeni din punctul de vedere al conservatismului dialectal şi teritorial*, Hasdeu opina că „tot ce s-a scris pînă acum mai nou, mai temeinic şi mai ne-ncurcat asupra foneticei şi morfologiei subdialectului bănăţenesc, se datorează d-lui Enea Hodoş (*Poezii poporale*, Caransebeş 1892, p. 3—9), astfel că noi nu avem decît a reproduce aci literalmente cuvintele acestui june folclorist ... “[18].

Dacă Hasdeu aprecia, în chip deosebit, cercetările dialectologice ale lui Hodoş, aşa cum, de altfel, i-o impunea însăşi natura studiului său, cuvintele lui Jarnik îl vizau, direct, pe folclorist. Le extragem dintr-o scrisoare de mulţumire, pînă de curînd inedită[19], pe care profesorul filoromân i-o adresa lui Enea Hodoş, în urma amabilului gest al acestuia de a-i fi trimis colecţia. I-au atras luarea aminte unele soluţii de ordin metodologic şi tehnic în editarea textelor populare, ca şi atenţia acordată lexicului regional: „Să mai reviu la cartea D-stre [,] trebuie să spui că a făcut asupra mea o impresiune cît se poate de favorabilă şi că doresc tare să vie şi o urmare tot aşa de bine alcătuită. Mi-a plăcut văzînd că D-stră n-aţi pregetat a compara colecţiunea D-stre cu cele ce au apărut pînă acuma şi [,] între ele [,] şi cu a mea şi a D-lui Bîrseanu. În privinţa formală [,] mi-a plăcut şi aceasta că aţi însemnat rîndurile; lucrul acesta

[18] Cf.: „Analele Academiei Române“, Seria II, Tomul XVIII, 1895—1896. Memoriile Secţiunii literare, Bucureşti, 1897, p. 19.

[19] Cf.: V. Florea, *O scrisoare inedită a lui I. Urban-Jarnik către Enea Hodoş*, în „Steaua“ (Cluj), **XXI** (1970), nr. 9, p. 118—119.

n-ar trebui să fie omis în nici o carte menită a fi întrebuințată nu numai din cauza conținutului [,] ci și dintr-a limbii și a modului cum se exprimă diverse idei. Lucrarea D-stre este interesantă și de aceea că conține o mulțime de expresiuni, care nu prea se află aiurea. Partea cea mai mare a expresiunilor aceste[a] ați ostenit a le explica, cu toate acestea o să-mi iau voie vr[e]odată a Vă adresa întrebări în privința cîtorva din ele, care mie, ca unui străin, [mi-]au rămas neînțelese [,] pe cînd românii născuți de bună seamă că le pricep foarte bine și fără observări".

Tot prin Jarnik, și tot printr-o scrisoare[20], aflăm de menționarea culegerii lui Hodoș în străinătate, probabil în Cehoslovacia, într-o publicație rămasă, deocamdată, neidentificată: „Prea stimate Domnule, — S-a făcut o încurcătură, în care s-a amestecat și numele Dv. și mă grăbesc a vă lămuri asupra lucrului... Am publicat cu două luni mai nainte două texturi în vechea limbă franțuzească, adică legenda sf. Ecaterine d'Alexandria. Un fost elev al meu s-a oferit a anunța edițiunea aceasta și într-aceeaș[i] vreme a avut de gînd să vorbească despre activitatea mea literară peste tot. N-am avut încotro și i-am dat niște date, între altele în treacăt am pomenit cum că Dv. în colecțiunea ce ați publicat, ați luat asupra Dv. sarcina a compara cîntecele adunate de Dv. cu cele publicate de alții, între altele și de Bîrseanu și mine, și am amintit că Bibicescu n-a fost așa de conștiincios. Tînărul însă n-a ținut bine minte, și într-o notă marginală a spus tocmai contrarul... Am scris, în senzul acesta, autorului articolului".

Și următoarele volume de folclor ale lui Enea Hodoș, *Cîntece bănățene. Cu un răspuns d-lui Dr. G. Weigand*[21] și *Cîntece cătănești*[22], apărute în colecția „Bibliotecii noastre"[23] de sub însăși direcția folcloristului, au fost bine primite de critica de specialitate, chiar dacă, luate fiecare în parte, aduceau mai puțin material decît *Poeziile poporale din Bănat*. În special Ilarie Chendi, un statornic și consecvent comentator al lucrărilor lui Hodoș, se va ocupa de ele, recenzînd favorabil primele două volumașe și apărîndu-l pe folclorist de criticile lui G. Weigand, care în al său *Der Banater Dialekt*, „afară că spune o mulțime de inexactități, mai face și unele observări nemodeste la adresa d-lui Hodoș, deși acesta cunoaște Banatul de mulți ani, s-a ocupat timp îndelungat cu poezia poporului de-acolo, i-a studiat cu temei particularitățile graiului și este prin urmare o autoritate cum dl. Weigand, pe baza puținelor lui esperințe, nu poate fi, oricît de genial și încrezut ar fi"[24]. Elogiindu-l deci pe Hodoș pentru a fi reușit să dovedească „cît de primitivă e priceperea profesorului german pentru limba pe care o tractează atît de autoritativ", Chendi sublinia se-

---

[20] Cf.: *I. U. Jarnik către E. Hodoș. Folclor român*, în vol. *E. Hodoș. Scrisori*. Cu mai multe figuri și un adaos, Sibiu, f.a., p. 77—78.

[21] Caransebeș, 1898 („Biblioteca noastră", nr. 11—12).

[22] Caransebeș, 1898 („Biblioteca noastră", nr. 13).

[23] Tot în această colecție a apărut și o antologie a lui Enea Hodoș, *Literatură poporală aleasă din diferite colecțiuni*, Caransebeș, [1901] („Biblioteca noastră", nr. 42).

[24] I. Ch[endi], *Cîntece bănățene de Enea Hodoș*, în „Tribuna poporului" (Arad), II (1898), nr. 101 din 30 mai/11 iunie, p. 494.

lecţia riguroasă a „cîntecelor bănăţene“, acestea fiind „o alegere pe sprînceană, o dibace cernere a vastului material“, folcloristul dovedind şi „gust ales şi cunoştinţe estetice“.

Aceleaşi aprecieri i le impunea[25] şi volumul de *Cîntece cătăneşti* al lui Enea Hodoş, „valorosul nostru bărbat, care prin neobosita-i activitate literară atrage tot mai multă atenţie asupra-şi“, observînd că acesta „şi-a dat perfect seamă de rolul cîntecelor cătăneşti în viaţa poporului nostru şi de valoarea lor poetică, cînd s-a decis a ne îmbogăţi literatura noastră cu o colecţie de cîntece ca acestea“. Părîndu-i-se „a fi o parte întregitoare a «*Cîntecelor bănăţene*» publicate de dl. Hodoş în aceeaşi bibliotecă numai înainte de asta cu vreo trei săptămîni“, colecţia atrăgea atenţia prin „aceeaş[i] îngrijire, acelaş[i] gust ales la alegerea şi cernerea poeziilor, acele[a]şi consideraţii critice în folosirea limbei şi în menţinerea ideomelor proprii limbei poporale“. Mai ales aici trebuia căutat, după părerea lui Chendi, marele merit al colecţiilor lui Hodoş: „În ambele colecţii dl. Hodoş a ştiut să observe strict acel principiu, lansat mai întîi de cunoscuţii folclorişti germani, fraţii Grimm, că numai acele colecţii de poveşti, poezii şi legende poporale au valoare literară şi pot servi de temei la scrutări ştientifice, cari conservă ideomele poporului întocmai. Cu un cuvînt: cîntecele cătăneşti d-lui Hodoş îi fac onoare“. Mai apoi, întreprinzînd o analiză a cîntecelor cătăneşti, aşa cum acestea i s-au revelat prin colecţia Hodoş, se opreşte de a mai reproduce şi alte texte, pe motiv „căci prea multe specimene ar trebui să citez din excelenta colecţie“, recomandînd-o însă „tuturor cetitorilor acestei foi [e vorba de „Tribuna poporului“ — n.n.], ca o admirabilă lectură“.

Ocupîndu-se, mai tîrziu, de mişcarea literară transilvăneană între 1890—1900, Ilarie Chendi revine asupra activităţii folcloristice desfăşurate de Enea Hodoş[26]. Pornind de la constatarea că, în acel răstimp, „colecţionari au fost mulţi şi unii dintre ei chiar foarte dibaci, ştiind ce să aleagă şi cum să observe şi interesul ştiinţei, menţinînd toate notele originale ale poeziei poporale“, Chendi aprecia că „în fruntea tuturora a muncit şi a îndemnat la muncă profesorul de la Caransebeş, Enea Hodoş, care în acest deceniu ne-a îmbogăţit literatura cu trei colecţii de versuri din popor, toate trei din Banat şi cu menţinerea relativă a dialectului“[27].

Faţă de colecţiile de mai tîrziu ale lui Enea Hodoş, contemporanii s-au manifestat mai rezervat, după cum o atestă parcimonia comentariilor şi aprecierilor. Baladele, ca şi descîntecele de altfel, aparţinînd aceleiaşi serii de *Poezii poporale din Bănat*, inaugurată în 1892, nu vor mai cunoaşte ecoul pe care-l stîrniseră, odinioară, volumele de lirică. Presa nu se grăbeşte să le comenteze, mărginindu-se doar să le consemneze, uneori, apa-

---

25 Cf.: Il. Chendi, *Cîntece cătăneşti*, în „Tribuna poporului“ (Arad), **II** (1898), nr. 118 din 23 iunie/5 iulie, p. 578—579.

26 Cf.: Il. Chendi, *Zece ani de mişcare literară în Transilvania. 1890—1900.* Material critic, în „Familia“ (Oradea), **XXXVII** (1901), nr. 2, p. 14.

27 Era vorba de *Poezii poporale din Bănat, Cîntece bănăţene* şi *Cîntece cătăneşti,* deja menţionate.

riția în laconice notițe bibliografice[28]. Doar o publicație timișoreană nota[29], înainte de apariția lor, că „baladele trimise [Astrei — n.n.] formează una din cele mai bune colecțiuni ce le avem noi românii și vor fi publicate de Asociațiune“. În rest, după cîte știm, numai Ilarie Chendi, credincios bunelor sale opinii, exprimate anterior, despre Enea Hodoș, se referea, într-un articol de cu totul alte intenții[30], la colecția de balade, și-l considera pe autorul ei drept „unul dintre folcloriștii noștri cei mai de seamă“. Ceea ce este foarte puțin, dacă ne gîndim la valoarea într-adevăr ridicată a colecției, atît la nivelul materiei propriu-zise, din care „jumătate apare acum întîia oară“, cît și la acela al prefeței, interesantă prin precizările metodologice ale folcloristului, prin comentariile sale privind terminologia, originea și circulația baladei bănățene, precum și prin informațiile referitoare la ocaziile mai favorabile recitativului epic în partea de vest a țării[31].

Nici *Descîntecele*[32] lui Hodoș n-au fost mai bine primite. Doar „Asociațiunea“, cu sprijinul și spesele căreia s-au și publicat, le acorda atenția cuvenită, în cadrul dezbaterilor ocazionate de editarea lor, consemnate în paginile „Transilvaniei“, organul publicistic al „Astrei“[33].

Iar volumului de povești *Frumoasa din nor și alte povești*[34], i-a fost închinată o singură recenzie, aceea a lui A. Banciu[35], de proporții reduse și fără a depăși limitele unor aprecieri generale. Mirat că „d-l Hodoș are neobicinuitul curaj să scoată în ediție proprie o carte ca aceasta, cînd în Ardeal se găsesc așa de puțini oameni, cari cetesc și mai puțini, cari și cumpără cărți“, Banciu vedea în Hodoș un urmaș al lui I. Pop-Reteganul și I. T. Mera, apreciindu-l pentru știința sa de a „păstra nota graiului poporal“, ceea ce făcea ca volumul să poată „ține pasul cu publicațiile similare din România“. Cît privește valoarea intrinsecă a colecției, se limita să remarce că „dacă poveștile ... vor părea multora cunoscute, deoarece motivele din care se țes ele revin în atîtea alte povești, mulți cititori vor descoperi cu surprindere ici-colo motive nouă sau variațiuni, cari interesează totdeauna pe cel ce se apropie cu dragostea cuvenită de bogata noastră literatură poporală“.

Ca folclorist și, mai apoi, ca autor de manuale școlare, Enea Hodoș a fost prezent și în dezbaterile celor mai înalte instituții cultural-științi-

---

[28] Cf.: E. Hodoș, *Poezii poporale din Bănat*, **III**, *Descîntece* [...], în „Luceafărul“ (Sibiu), **11** (1912), p. 280).

[29] Cf.: *Colecție de balade poporale din Bănat*, în „Dreptatea poporului“ (Timișoara), **II** (1905), nr. 27 din 17 iulie/30 iulie, p. 3.

[30] Cf.: Il. Chendi, *Un „tezaur“ al poeziei populare*, în „Prezentul“ (București), **II** (1906), nr. 391 din 6 august.

[31] Cf.: E. Hodoș, *Prefață* la *Poezii poporale din Bănat*, **II**, *Balade*, p. 3—8.

[32] E. Hodoș, *Poezii poporale din Bănat*, **III**, *Descîntece*, Sibiu, Editura „Asociațiunii“, 1912.

[33] Cf., mai încolo, raporturile lui Enea Hodoș cu „Astra“.

[34] Oravița, Ediția autorului, 1927.

[35] Cf.: A. Banciu, *Enea Hodoș, Frumoasa din nor și alte povești* [...], în „Transilvania“ (Sibiu), **XLV** (1914), nr. 4, p. 153.

fice ale ţării: Academia Română şi Asociaţiunea transilvană pentru literatura română şi cultura poporului român.

Secătuit financiar din cauza apariţiei, în editură proprie, a întîiului volum din *Poezii poporale din Bănat,* folcloristul îşi prezenta colecţia „la concursul premiilor anuale din 1894", solicitînd Academiei „un ajutor în bani pentru a putea continua această publicaţiune"[36]. Recomandată spre cercetare Secţiunii literare, colecţia se bucură de aprecierile favorabile ale raportorului D. C. Ollănescu, căruia poeziile populare ale lui Hodoş i-au produs o impresie „foarte plăcută", fiind „scrise într-o limbă curată, curgătoare, cu versuri în mare parte corecte şi pline de imagine vii şi originale". În consecinţă, după ce dă „cîteva mostre din fiecare parte, ca să puteţi înşivă judeca despre frumuseţea şi interesul lor", capabile „mai cu priinţă decît orice altă analiză vorbi în favorul colecţiunei, ce merită toată încuragiarea noastră", declară că e de părere „să fie recomandată plenului, spre a i se acorda un ajutor pentru mai departe tipărire, fie acel ajutor sub orice formă şi condiţiune va chibzui Academia, în măsurile resurselor sale băneşti"[37].

Forma şi condiţiunea ajutorului vor fi stabilite tot de către Secţiunea literară care, într-o şedinţă de sub preşedinţia lui Titu Maiorescu, „opinează ca Academia să cumpere d-lui colector 200 exemplare (a 3 lei exemplarul) din publicaţiunea sa, ceea ce ar reveni la o îndemnizare pentru cheltuielile de tipar în sumă de L[ei] 600; asemenea să i se cumpere 200 exemplare [din] vol[umul] II, ce se va publica"[38].

Dezbătută în plen, propunerea întîmpină opoziţia lui N. Quintescu, care aprecia că „majoritatea Secţiunei cere prea mult", propunînd „a se cumpăra 100 exemplare numai din volumul I apărut"[39]. Conciliant, D. Sturza, secretarul general de atunci al Academiei Române, sugerează recomandarea propunerii Comisiei financiare, care urma să decidă în ce măsură mijloacele Academiei permiteau premierea colecţiei lui Hodoş[40].

După cît se pare, mijloacele de care dispunea Academia erau, la acea dată, destul de modeste, astfel încît e foarte probabil că Hodoş nu va fi beneficiat de nici un ajutor. Ca dovadă, însuşi folcloristul avea să noteze, cu amărăciune, că volumul său de lirică bănăţeană n-a stîrnit interesul (şi, deci nici ajutorul) *„nici uneia* (s.a.) din corporaţiunile culturale române cîte le avem dincoace şi dincolo de munţi", motiv pentru care „publicaţiunea s-a întrerupt"[41], celelalte *Poezii poporale din Bănat,* respectiv baladele şi descîntecele, fiind editate mult mai tîrziu.

Ceea ce nu obţinuse Hodoş ca folclorist, spera să obţină, ceva mai tîrziu, ca profesor şi autor de manuale şcolare. Încurajat, probabil, de o

---

36 Cf.: „Analele Academiei Române", Seria II, Tomul XVI, 1893—1894. Partea administrativă şi dezbaterile, Bucureşti, 1894, p. 37.

37 *Ibidem,* p. 273—275.

38 *Ibidem,* p. 232, 272.

39 *Ibidem,* p. 242.

40 *Ibidem.*

41 E. Hodoş, *Prefaţă* la *Poezii poporale din Bănat,* **II,** *Balade,* p. 3.

recenzie a lui N. Iorga[42], care găsea răgazul, în desişul atîtor preocupări, să consemneze, în chip laudativ, apariţia *Manualului de istoria literaturii române*, Enea Hodoş îl prezintă în competiţia Premiului didactic al Asociaţiunii craiovene pe anul 1895[43]. Cu întocmirea raportului fusese însărcinat junimistul N. Quintescu, care, mai puţin generos decît odinioară Iorga, se arăta intransigent faţă de unele vicii de sistematizare a materialului folcloric întîlnite în manual: „S-a observat, că autorul explică în paranteză *zicătorile* prin *idiotisme*, iar *păcăliturile* prin *anecdote* (s.a.), lucru care ne era necunoscut pînă aci, şi care ne face să zărim dimineaţa scrierii sale într-o lumină nu tocmai strălucitoare"[44]. Îl nemulţumea şi „mica dezvoltare" ce s-a dat „diferitelor secţiuni ale poeziei poporane nescrise", ceea ce, între altele, îl determina să declare că, deşi „cartea d-lui Hodoş, cu toate defectele ei, nu e lipsită de valoare ca manual de învăţămînt", „personal nu este de părere, că [manualul — n.n.] ar merita să fie premiat, chiar nealăturat şi în neconcurenţă cu altele"[45].

Fără a se descuraja, Enea Hodoş îşi prezintă din nou *Manualul*, la ediţia din 1896 a acestuia, la Concursul Asociaţiunii craiovene pentru înaintarea învăţămîntului[46]. Rezultatul avea să fie acelaşi, cartea fiind înlăturată din concurs prin neîntrunirea sufragiilor necesare[47]. De menţionat că, acum, raportorul — tot un junimist, I. Negruzzi — era mai îngăduitor decît N. Quintescu mai înainte, astfel că se putea deduce din raport o atitudine pe alocuri favorabilă faţă de partea închinată literaturii populare: „Cea dintîi [literatura populară — n.n.] o subîmparte iarăşi în *literatura poporală nescrisă* şi *literatura poporală scrisă* (s.a.). Această parte a scrierii d-lui Hodoş ar fi poate cea mai bună, dacă autorul i-ar fi dat întinderea necesară, dar el se ocupă de dînsa în mod cu totul sumar. Deşi citaţiunile nu sînt puţine, totuşi autorul nu i-a jertfit decît 14 pagine, dînd cîte şepte pagine fiecărei părţi, aşa încît este cu neputinţă ca şcolarul să-şi facă o idee lămurită de cuprinsul şi valoarea literaturei poporale române"[48].

Refuzat, în mai multe rînduri[49], de la premiile pe care le decerna, Academia Română l-a numărat, totuşi, vreme de 41 de ani, printre membrii ei corespondenţi, fiind „menit să continuie aci o respectabilă tradiţiune literară, întemeiată de ilustrul său părinte Iosif Hodoş, care participase la lucrările pregătitoare pentru înfiinţarea acestei înalte instituţiuni

---

[42] Cf.: N. Iorga, *Manual de istoria literaturei române, întocmit de Enea Hodoş* [. . .], în „Arhiva" (Iaşi), V (1894), nr. 3—4, p. 226—228.

[43] Cf.: „Analele Academiei Române", Seria II, Tomul XVII, 1894—1895. Partea administrativă şi dezbaterile, Bucureşti, 1895, p. 517—518.

[44] *Ibidem*, p. 538.

[45] *Ibidem*, p. 538, 544.

[46] *Ibidem*, Tomul XXI, 1898—1899, Bucureşti, 1899, p. 29.

[47] *Ibidem*, p. 414.

[48] *Ibidem*, p. 433.

[49] Amintim şi prezenţa lui Hodoş, la ediţia a IV-a, din 1902, a *Manualului* său, în competiţia premiului Adamachi, dar, după cît se pare, tot fără succes (cf.: *ibidem*, Tomul XXV, 1902—1903, Bucureşti, 1903, p. 49).

de cultură şi unitate românească ..."[50]. Întîmplată concomitent cu a părintelui bucovinean Dimitrie Dan, folclorist şi etnograf, alegerea lui Hodoş avea loc în urma asentimentului Secţiunii literare, care, într-o şedinţă prezidată de Titu Maiorescu, hotăra, în baza raportului favorabil al lui Ion Bianu, să recomande propunerea plenului academic[51]. Alegerea propriu-zisă se înfăptuia în 25 martie 1904. Raportorul, acelaşi Bianu, sublinia şi acum meritele însemnate ale candidatului[52], socotind că „în familia de publicişti a răposatului membru al Academiei noastre, Dr. Iosif Hodoş, ocupă întîiul loc, ca muncă desfăşurată, d-l Enea Hodoş, profesor de limba şi literatura română la Seminarul teologic din Caransebeş". Justificările aduse erau numeroase: „limba curată românească... a tuturor publicaţiunilor sale", „claritatea expunerii, în vederea scopului didactic", ca „întîie însuşire a *Manualului de istoria literaturii române*", ajuns, pe atunci, la a patra ediţie, serviciile aduse, prin „cărţi de didactică elementară", „răspîndirii şi cultivării limbii române, precum şi activitatea sa editorială şi scriitoricească. Ceea ce trăgea greu în cumpănă era însă opera folcloristică a lui Enea Hodoş, concretizată în cele patru culegeri de pînă atunci, dintre care cea din 1892 era considerată „una din cele mai bune ediţiuni critice de texte populare române", valoroasă şi prin prefaţa ei, în care „autorul dă o bună explicare a graiului bănăţean cu preţioase desluşiri pentru filolog".

Supusă aprobării, propunerea întruneşte 2/3 din totalul voturilor[53], astfel că „Enea Hodoş este proclamat membru corespondent al Academiei la Secţiunea literară"[54]. Cea mai înaltă instituţie a ţării recunoştea, în acest chip, prestigiul şi utilitatea prestaţiilor neîntrerupte ale lui Enea Hodoş, puse în slujba şcolii şi culturii româneşti. Iar Hodoş va fi uitat acum mai vechile nemulţumiri provocate de candidarea, fără succes, la mai multe din premiile acordate de Academie, trăind, în sfîrşit, satisfacţia recunoaşterii, în incinta aceluiaşi for, a strădaniilor sale pentru înaintarea culturală a neamului.

Cu „Astra", al cărei membru fusese, Enea Hodoş nu a avut numai legături moştenite (tatăl său, Iosif Hodoş, fusese secretar al doilea al „Astrei", din însărcinarea căreia ţinuse „strălucite cuvîntări sau dizertaţii", iar înmormîntarea sa, „de proporţiile unor funeralii naţionale", fusese organizată prin grija şi cheltuielile aceleiaşi instituţii)[55], ci şi trainice raporturi directe, din care s-a născut o fructuoasă colaborare. Apreciind ca pozitiv programul „Asociaţiunii" de culegere a folclorului transilvănean, Enea Hodoş saluta iniţiativa acesteia de a fi organizat „un concurs literar, unde în special se vorbeşte... despre culegere de poezii poporale, basme etc.", atribuindu-i totodată, şi sarcina de a se îngriji, alături de alte cor-

---

[50] I. Lupaş, *Ibidem*, p. 2.
[51] Cf.: „Analele Academiei Române", Seria II, Tomul XXVI, 1903—1904. Partea administrativă şi dezbaterile, Bucureşti, 1904, p. 169, 228—229.
[52] *Ibidem*, p. 197—198.
[53] *Ibidem*, p. 198.
[54] *Ibidem*.
[55] I. Breazu, *Iosif Hodoş*, în „Transilvania" (Sibiu), 72 (1941), nr. 8, p. 573.

porațiuni literare, de „publicarea în volume a poeziilor adunate deja, dar risipite prin ziare și reviste“[56], precum și a celor inedite.

La rîndul său, „Astra“ a manifestat o permanentă prețuire a lui Enea Hodoș, în care vedea omul potrivit pentru realizarea unor importante proiecte culturale și științifice, însărcinîndu-l cu elaborarea *Dicționarul[ui] neologismelor și provincialismelor limbii literare românești*[57], precum și a unui *Dicționar etnografic*[58], din păcate nerealizat, și publicîndu-i, cu mijloacele sale materiale, volumele de balade și descîntece.

Cît de apreciat era Hodoș în cadrul „Asociațiunii“ s-a văzut, în special, cu ocazia preparativelor făcute în vederea editării descîntecelor[59].

Discutat, mai întîi, la Secțiunea literară, volumul se bucură de aprecierile pozitive ale referentului Andrei Bîrseanu (recunoscut pentru priceperea și exigența sa), care reținea, laudativ, caracterul organizat și sistematic, științific deci, al culegerii: „Colecțiunea d-lui Enea Hodoș cuprinde 114 descîntece culese în Bănat și grupate după cuprinsul lor. La fiecare descîntec se arată mai întîi, pe scurt, cum se face, urmează apoi textul descîntecului cu arătarea persoanei prin care s-a comunicat. Ici-colea se dau și unele note explicative, cu deosebire cu privire la expresiunile mai necunoscute și mai grele de înțeles, explicări dialectale și asemănări între piesele din această colecțiune și între cele cuprinse în alte colecțiuni similare“[60]. Făcută „cu toată conștiențiozitatea și cu priceperea recunoscută din toate părțile față cu colecțiunile sale anterioare“, culegerea se remarca prin prefață, care cuprindea „interesante explicări ... despre poezia magică poporană“, despre originea acestei poezii, precum și informații privitoare la „împrejurările în care s-a făcut colecțiunea de față“. Ca atare, „fiind ea de un interes deosebit pentru cunoașterea obiceiurilor poporului nostru și a graiului bănățenesc“, o recomandă „cu toată căldura în atențiunea onor[atei] Ședințe plenare, propunînd editarea ei din partea «Asociațiunii»“[61].

Dezbătută în ședința plenară a secțiilor științifice-literare, propunerea „se primește“, astfel că secretarul administrativ cerea[62], îndată după aceea, instrucțiuni concrete din partea comitetului central privind publicarea descîntecelor, iar Hodoș anunța[63], tot pe atunci, că volumul său se afla sub presă. A apărut, însă, numai în 1912, după ce, în prealabil, descîn-

---

56 E. Hodoș, *Din popor*, în „Foaia diecezană“ (Caransebeș), **VII** (1891), nr. 16 din 21 aprilie/3 mai.
57 Cf.: „Transilvania“ (Sibiu), **XLIV** (1913), nr. 4—5, p. 362.
58 *Ibidem*, **55** (1924), nr. 10—11, p. 483.
59 *Ibidem*, **XXXIX** (1908), nr. 2, p. 121, 135, 161—162.
60 *Ibidem*, p. 135.
61 „... nu însă în «Biblioteca poporală», ca nu cumva să se dea naștere la o interpretare greșită a intențiunilor publicării, ci ca o publicațiune separată, avînd a se da d-lui Hodoș onorarul stabilit pentru lucrările cuprinse în «Biblioteca noastră»“. (*Ibidem*).
62 *Ibidem*, p. 161.
63 Cf.: E. Hodoș, ***Manual de limba română. Elemente de istoria literaturii***, Ediție nouă, Caransebeș, 1908 (la sfîrșit).

tecele fuseseră publicate în mai multe numere ale revistei „Transilvania"[64].

Favorabile, în general, aprecierile pe care Enea Hodoş le-a dobîndit în calitate de „harnic şi priceput folclorist"[65], reprezintă importante puncte de reper în reconstituirea impunătoarei sale personalităţi. Dar Enea Hodoş a fost, totodată, şi „unul din cei mai străluciţi profesori ai Ardealului de dinainte de Unire", un „scriitor şi ziarist de ironie subţire", precum şi un „răspînditor — printre cei dintîi! — prin bune traduceri din original al lui Turgheniev în româneşte"[66], bucurîndu-se, în epocă, de aceleaşi bune aprecieri, a căror relevare ar îngădui o mai deplină înţelegere a personalităţii sale.

ФОЛЬКЛОРИСТ ЭНЕА ХОДОШ И ЕГО СОВРЕМЕННИКИ

(Резюме)

Развёртывая богатую научную и литературную деятельность, Энеа Ходош пользовался внимания со стороны многих литераторов и фольклористов современной ему эпохи (некоторые из них были выдающимися литературными деятелями или фольклористами, как, напр. Б. П. Хасдеу, Николае Йорга, И. Урбан-Ярник, Андрей Бырсяну, Иларие Кенди, Ион Биану, Ион Мушля, Ион Брязу, Иоан Лупаш), а также со стороны высших научно-культурных учреждений страны: Румынской Академии (членом-корреспондентом которой он состоял в течение 41 года) и „Трансильванской ассоциации для румынской литературы и культуры румынского народа".

Отзывы современников об его деятельности были вообще благоприятными (его считали трудолюбивым и умелым фольклористом), являясь важными опорными точками в восстановлении выдающейся личности Энеа Ходоша.

THE FOLKLORIST ENEA HODOŞ AND HIS CONTEMPORARIES

(Summary)

Carrying on a rich scientific and literary activity, Enea Hodoş enjoyed the attention of many folklorists and men of letters, some illustrious (B. P. Hasdeu, Nicolae Iorga, I. Urban-Jarnik, Andrei Bîrseanu, Ilarie Chendi, Ion Muşlea, Ion Breazu, Ion Lupaş), of his epoch, as well as the attention of the highest Cultural and scientific institutions of the country: the Rumanian Academy, of which he was a corresponding member for 41 years, and the Transylvanian Association for Rumanian Literature and for the Culture of the Rumanian People.

Generally favourable, the contemporary estimations which he got in his quality of an "industrious and skilled folklorist", represent important landmarks in reconstituting the commanding personality of Enea Hodoş.

---

[64] Cf.: E. Hodoş, *Descîntece din Bănat*, în „Transilvania" (Sibiu), **XLII** (1911), nr. 2 (p. 121—135), 3 (p. 248—264) şi 5—6 (p. 699—738).

[65] I. Breazu, *Iosif Hodoş*, în „Transilvania" (Sibiu), 72 (1941), nr. 8, p. 573.

[66] *Ibidem.*

FONETICĂ ŞI FONOLOGIE (I). FONEMUL ÎN VIZIUNEA DIFERITELOR ŞCOLI ŞI CURENTE LINGVISTICE

I. T. STAN

I. **Consideraţii preliminare.** Preocupări de fonetică au existat încă în antichitate, în Grecia şi India şi, mai tîrziu, în evul mediu, la arabi dar nu se poate vorbi de o ştiinţă a foneticii înainte de secolul al XIX-lea cînd a fost creată, altfel, şi ştiinţa lingvisticii. De o mare importanţă pentru lingvistică a fost constituirea metodei comparativ-istorice, aplicată la studierea asemănărilor şi trăsăturilor care să dovedească înrudirea dintre limbi şi la reconstituirea protolimbilor, din care s-au dezvoltat diferitele grupuri de limbi. Se cunoaşte faptul că una dintre îndeletnicirile esenţiale ale lingviştilor-comparativişti era reconstrucţiile diferitelor cuvinte şi analizarea textelor, în scopul depistării de schimbări ce s-ar fi produs în mai multe limbi.

Dacă, iniţial, faptele de limbă erau cercetate într-un mod static, aplicarea la lingvistică a teoriei despre evoluţia speciilor a lui Ch. Darwin, de către August Schleicher (*Die Darwinische Theorie und die Sprachwissenschaft*, 1863), a imprimat lingvisticii orientarea spre dinamismul limbii, adică spre istorism.

Începînd cu mijlocul secolului al XIX-lea se poate constata un avînt în dezvoltarea foneticii, determinat de mai mulţi factori: a) îmbunătăţirea tehnicii de cercetare în domeniul fiziologiei, în special prin inventarea (1847) de către Karl Ludwig a chimografului, ce oferea posibilitatea studierii modului de acţiune a organelor fonatoare, prin înregistrarea mişcărilor lor în pronunţarea diferitelor sunete; b) dezvoltarea tehnicii de analiză acustică a sunetelor, prin teza matematicianului francez Joseph Fourier despre posibilitatea descompunerii unei curbe sinusoidale complexe în curbe sinusoidale simple (1832), putînd fi, astfel, analizate vibraţiile sonore, şi prin teoria despre rezonanţă (1863) a lui Hermann von Helmholtz, ce pune fundamentul metodei de analiză a sunetelor vocalice; c) tendinţa de a înlocui metodele subiective cu cele obiective, posibilitatea oferită de aparatele inventate în această perioadă.

Referindu-se la dezvoltarea foneticii, B. Malmberg arată că „atît orientarea generală cît şi metodele noii ştiinţe erau determinate iniţial de factori

nelegați direct de obiectul ei de studiu, vorbirea umană, dar condiționați de posibilitățile cercetărilor de laborator ale științelor limitrofe (fiziologia și acustica) cu acele resurse ce puteau fi puse la dispoziția foneticianului"[1].

Un moment important în dezvoltarea foneticii îl constituie școala neogramaticilor în care se încadrează, după cum se știe, Graziadio Isaia Ascoli, Hermann Paul, Hermann Osthoff, Karl Brugmann, Wilhelm Scherer și alții, care susțin cu tărie principiul istoric în cercetarea faptelor de limbă, limba trebuind privită totdeauna în evoluția ei istorică. În fonetică, școala neogramatică arată că orice limbă existentă la indivizi, luați separat, este guvernată de anumite legi fonetice. Schimbarea unui sunet într-un cuvînt se face sub acțiunea legilor fonetice ; dacă într-un anumit cuvînt un sunet se schimbă într-o anumită situație, atunci și în alte cuvinte se va schimba într-o situație similară. „Pentru timpul lor, legile fonetice au însemnat un progres incontestabil în studiul limbilor, căci constituiau o frînă împotriva fanteziei cercetătorilor"[2]. Dar neogramaticii considerau partea sonoră a limbii un fenomen natural, rupt de gramatică. Fonetica era inclusă în sfera științelor naturii și nu era înțeleasă ca o știință socială[3].

*

Savantul rus de origine poloneză I.A. Baudouin de Courtenay observă, pornind de la neogramatici, că în partea sonoră a limbii există o anumită antinomie, că sunetele au o natură contradictorie, adică nu coincid din punctul de vedere al caracterului lor fizic și al funcției lor în actul comunicării. Analizînd alternanțele, Baudouin de Courtenay și-a dat seama că aceleași morfeme nu sînt reprezentate pe plan sonor de aceleași combinații de sunete. Ex. : în morfemul *вод* — apare sunetul *o* : *вóды* (stațiune balneară) [*vódî*] dar *водá* (apă) [vʌ*dá*], unde avem *vod* și [*vʌd*] morfeme ; sau *робость* (timiditate) [*róbъst'*] și *рóбкий* (timid) [*rópk'ij*]. În primul exemplu avem morfemele [*vod*] și *vʌd*], iar în al doilea exemplu avem [*rob*] și [*rop*], morfeme identice ca funcție, dar nereprezentate de aceleași combinații de sunete. De aici Baudouin de Courtenay a tras concluzia că „intenția vorbitorului" și „natura fizică" a sunetelor nu coincid întotdeauna[4] și a numit, apoi, această „intenție a vorbitorului" *fonem*, iar „natura fizică", *sunet*. Asistăm, așadar, la actul de naștere al unei noi orientări în fonetica generală, prin apariția cuvîntului „fonem" (utilizat prima dată de N. Kruszewski), și la un pas înainte, foarte important, în înțelegerea mecanismului sunetelor umane.

De la această delimitare a lui Baudouin de Courtenay și pînă în prezent asistăm la numeroase și variate discuții asupra noțiunilor de *fonem* și de

---

[1] B. Malmberg, *Problema metoda v sinchronnoj fonetike*, in „Novoje v lingvistike," **II**, Moskva, 1962, p. 342—343.

[2] *Scurtă istorie a lingvisticii*, București, 1965, p. 65.

[3] Vezi și R. I. Avanesov, *Fonetika sovremennogo russkogo literaturnogo jazyka*, [Moskva], 1956, p. 16.

[4] *O drevnepol'skom jazyke do XV-ogo stoletija*, în *Izbrannyje trudy po obščemu jazykoznaniju"*, **I**, Moskva, 1963, p. 46.

sunet şi cu privire la relaţia dintre ştiinţele care reprezintă aceste noţiuni, fonologia şi fonetica.

Despre relaţia dintre fonetică şi fonologie nu se poate vorbi „în general" fără a ţine seama de dezvoltarea şi interpretarea ulterioară a ştiinţelor fonetice, de diferitele teorii conturate pe parcursul mai multor decenii, în cadrul unor şcoli lingvistice distincte, ce abordează problema sunetului şi fonemului, respectiv a foneticii şi fonologiei, de pe poziţii diferite şi cu diferite implicaţii de metodă şi chiar filozofice.

În cele ce urmează vom face o scurtă privire de ansamblu asupra conturării diferitelor şcoli fonologice, reliefînd esenţa concepţiei lor, specificul fiecăreia în cercetarea materiei sonore a limbii. Desigur, o asemenea sarcină este deosebit de dificilă, datorită vastităţii literaturii de specialitate şi diversităţii ei în timp.

*

Se cunoaşte faptul că şi înainte de apariţia teoriilor fonologice foneticienii practicieni au utilizat sunetele limbii nu în mod haotic, ci după anumite criterii, în special la alcătuirea sistemelor ortografice, că din multitudinea sunetelor unei limbi a fost selectat un număr restrîns care să servească la înfăptuirea comunicării, la alcătuirea alfabetelor. Chiar şi fără teoretizări, la baza alcătuirii alfabetelor diferitelor limbi n-au stat sunetele în general, ci anumite *tipuri* de sunete, cu anumite trăsături, ale căror combinări reuşeau să exprime enunţuri, dovadă fiind şi faptul că o lungă perioadă de timp nu se făcea distincţie între sunet şi literă. Deci, litera era reprezentanta grafică a unui anumit sunet din limba respectivă, ce îndeplinea o anumită funcţie într-un complex sonor.

Chiar şi în antichitate, în cadrul limbii au fost distinse unităţi de sunete bine determinate. Aristotel, de exemplu, afirmă că „litera este un sunet indivizibil", dar nu orice fel de sunet, ci unul din care se poate alcătui un cuvînt cu sens[5].

În secolul al XIX-lea, cercetătorul rus P. K. Uslar şi englezul H. Sweet intuiesc existenţa a două feluri de sunete. Primul arată că există sunete care deosebesc sensul cuvintelor şi altele care, deşi se pronunţă, nu deosebesc sensul cuvintelor, categorisindu-le în sunete de gradul I şi sunete de gradul II. Al doilea distinge două tipuri de transcripţie fonetică: una *largă*, care să cuprindă sunetele în general, şi alta *restrînsă*, care să noteze toate nuanţele de sunete[6]. Paul Passy, la fel, arată că în transcrierea fonetică ar trebui utilizată o singură literă pentru sunetele care disting sensul cuvintelor[7]. Observăm deci, că şi înainte de apariţia teoriilor fonologice în activitatea practică s-a operat cu tipuri de sunete, care aveau să fie denumite foneme, dar într-un mod empiric, după impresiile acustice produse de aceste sunete asupra organului auditiv uman, după percepţiile mişcărilor articulatorii şi după senzaţiile musculare.

[5] Aristotel, *Poetica*, Bucureşti, 1957, p. 64, vezi şi A. A. Reformackij, *Vvedenije v jazykoznanije*, Moskva, 1955, p. 172.

[6] Vezi, mai pe larg, I. T. Stan, *Teoria eteroinvariantă în fonologie*, în „Studia Univ. Babeş—Bolyai", ser. Philologia, f. 1, 1969, p. 83.

[7] *Ibid.*, p. 84.

II. Teorii fonologice. 1. *Teoria psihologistă.* Am arătat mai sus cum I. A. Baudouin de Courtenay a ajuns să introducă în circulația universală termenul de fonem. Vom preciza ce înțelege el prin acest termen, conținutul teoriei lui psihologiste. Trebuie subliniat că, în elaborarea teoriei sale, Baudouin de Courtenay n-a fost constant, baza ei fiind schimbată de mai multe ori. Putem deosebi două perioade distincte: 1. abordarea morfologică, 2. abordarea psihologică.

1. În prima parte a activității sale Baudouin de Courtenay analizează fonemele după funcția lor în morfeme. Astfel, ideea neconcordanței dintre natura fizică a sunetelor și sensul lor, în „intuiția poporului" sau în „mecanismul limbii", se manifestă în aceea că noi percepem la fel morfemul aflat în diferite complexe sonore, condiționate ca poziție. Așa de exemplu, afonizarea consoanelor sonore la sfîrșit de cuvînt se realizează numai din necesități fiziologice, în „intuiția poporului" ele rămînînd tot sonore[8]. Mult mai clar reiese concepția lui morfologică despre fonem din *Nekotoryje obščije zamečanija o jazykovedenii i jazyke* (Cîteva observații generale despre lingvistică și limbă), lucrare scrisă în 1871: „Rolul sunetelor în mecanismul limbii, importanța lor pentru intuiția poporului un coincid întotdeauna cu categoriile corespunzătoare ale sunetelor după trăsătura lor fizică, pe de o parte, și după origine, adică după istoria sunetelor; aceasta e o analiză a sunetelor din punct de vedere al formării cuvintelor pe plan morfologic"[9]. Pe baza acestor relatări, Baudouin de Courtenay propune delimitarea, în cadrul foneticii, a două părți: una *fiziologică*, iar alta *morfologică*[10]. Peste 10 ani[11], Baudouin de Courtenay, pentru a defini sunetele care completează un morfem, introduce un termen nou, numit *omogen*. El distinge două feluri de „omogene": a) *divergente*, prin care înțelege variații ale aceluiași sunet obținute pe baza legilor fonetice ce acționează în limbă și b) *corelate*, sunete ce sînt diferite antropofonic, adică după caracterul și după calitatea lor și care nu pot fi explicate prin legile fonetice existente în limbă. Prin această împărțire Baudouin de Courtenay explica fenomenul alternanței în limbă; omogenele divergente și corelate ar reprezenta alternanțele fonetice pe plan fonetic și istoric. Termenul de *sunet* poate fi utilizat referitor la divergente, dar pentru corelate, sunetul nu mulțumește și, deci, trebuie utilizat cel de *fonem*, „care este suma trăsăturilor antropofonice generalizate ale părții fonetice a cuvîntului, indivizibilă la stabilirea legăturilor corelate în sfera aceleiași limbi și a legăturilor corespunzătoare în sfera cîtorva limbi. Cu alte cuvinte, fonemul este un tot unitar fonetic din punctul de vedere al comparativității părților fonetice ale cuvîntului"[12].

Din punct de vedere antropofonic, fonemul poate fi egal: a) cu un sunet întreg indivizibil, de exemplu: *б* în *бок* [*bok*] și în *гроб* [*gróp*], b) cu un sunet incomplet (redus), de exemplu: muierea în cazul alternanței unei

[8] I. A. Baudouin de Courtenay, *op. cit.*, p. 46.
[9] Vezi, *Izbrannyje trudy* ..., p. 66.
[10] *Ibid*, p. 66.
[11] În *Nekotoryje otdely „sravnitel'noj grammatiki" slavjanskich jazykov*, în *Izbrannyje trudy*..., p. 118–126.
[12] *Ibid.*, p. 121.

consoane dur-moale: (nonpalatal-palatal) *мялка* (meliţă) [*m'álkъ*], *мало* (puţin) [*málъ*], c) cu un sunet întreg plus trăsătura altuia: *стог* (stog) [*stók*] şi *стяг* (steag) [*st'ák*], adică [*stjak*], d) cu două sau mai multe sunete: *го́род* [*górъt*] şi *град* [*grat*]; *-oro-* şi *-ra* alternează ca alte unităţi indivizibile şi, de aceea, reprezintă un singur fonem[13]. Din cele relatate rezultă că, în prima sa perioadă de activitate, Baudouin de Courtenay priveşte fonemul nu ca o unitate fonetică, ci ca una etimologico-morfologică.

Teoria morfologică a fonemului nu a rămas fără rezultat în dezvoltarea ulterioară a fonologiei. N. S. Trubeckoj defineşte arhifonemul pe baza acestei teorii morfologice a lui Baudouin de Courtenay, iar unii lingvişti din şcoala fonologică moscovită, cum vom vedea mai jos, dezvoltă, în studiile lor, această teorie.

2. În ultimul deceniu al secolului al XIX-lea apare lucrarea sa *Próba teorji alternacyi fonetycznych* (1894), tradusă şi în germană „Versuch einer Theorie phonetischer Alternationen" (1895)[14], în care, deşi porneşte de la aceleaşi considerente expuse mai sus, de la corelaţia divergenţilor cu fonemul, ajunge la alte concluzii în definirea fonemului: „fonemul este o reprezentare unitară aparţinătoare sferei fonetice care ia naştere în suflet prin confluenţa psihologică a impresiilor primite din pronunţarea unuia şi aceluiaşi sunet; acesta este un echivalent psihic al sunetului vorbirii. Cu reprezentarea unitară a fonemului se asociază o anumită sumă a reprezentărilor antropofonetice separate, care sînt, pe de o parte, reprezentări articulatorii, adică reprezentări despre acţiunile fiziologice sau articulatorii înfăptuite sau posibile de înfăptuit, iar pe de altă parte, reprezentări acustice despre rezultatele percepute sau perceptibile ale acestor acţiuni fiziologice"[15]. Baudouin de Courtenay mai dă încă multe definiţii fonemului în articolele *Fonema*[16] şi *Fonologija*[17], dar fără a modifica esenţa teoriei lui psihologiste, după care fonemul e un echivalent psihic al sunetului, definiţie ce s-a răspîndit în domeniul fonologiei şi care l-a făcut cunoscut. În lucrarea *Vvedenije v jazykoznanije*, scrisă în 1908, revine asupra problemelor de fonetică, adîncindu-şi teoria psihologistă: „sunetul limbii, ca elementul ei real, este o pură ficţiune, o invenţie savantă, ce a apărut datorită confuziei de termeni şi a substituirii faptelor momentane, trecătoare, celor ce există permanent"[18]. Fonemul e reprezentarea permanent existentă a sunetului în psihicul nostru, adică a unei acţiuni complexe, concomitente, a organelor fonatoare şi a reprezentăriilor primite în urma acestei acţiuni[19].

Concepţia fonologică a lui Baudouin de Courtenay n-a fost cunoscută pe larg de lingvişti, în afară de N. Kruszewski şi L. V. Ščerba, datorită, în principal, circulaţiei reduse, pe atunci, a limbilor în care a scris şi disper-

---

[13] *Ibid.*, p. 121–122.

[14] Vezi traducerea în limba rusă, *Opyt teorii fonetičeskich al'ternacij*, în *Izbrannyje trudy*..., p. 265–347.

[15] *Ibid.*, p. 271–272.

[16] Vezi, *Izbrannyje trudy* ..., p. 351–352.

[17] *Ibid.*, p. 353–361.

[18] Vezi, L. R. Zinder şi M. I. Matusevič, *K istorii učenija o foneme*, în „*Izvestija AN SSSR*", OLJA, 1953, XII, 1, p. 66.

[19] *Ibid.*, p. 67.

sării lucrărilor prin diferite reviste. Mai tîrziu, cînd lucrările lui au fost cunoscute mai bine, s-a văzut marea importanță a ideilor sale, idei ce-și găsesc astăzi aplicabilitate în cele mai diferite domenii ale lingvisticii. Astfel, la începutul secolului al XX-lea, el descoperă că unitățile indestructibile în care pot fi descompuse fonemele sînt cele mai simple elemente: *cinacemele* [*кинакемы*]. Ele sînt reprezentările *cinemelor* [*кинемы*], adică a acțiunii fiziologice separate a organelor vorbirii și „reprezentările" *acusmelor* [*акусмы*], adică a acțiunilor acustice separate. Ideea, exprimată în acest mod, e de mare importanță pentru fonologia, și chiar cibernetica, contemporană, nefiind altceva decît „elementele distinctive" ale lui Ferdinand de Saussure. Tot la Baudouin de Courtenay găsim ideea despre necesitatea cercetării acustice a sunetelor, care să permită reprezentarea lor vizuală, și despre existența sau inexistența unor distincții fonologice determinate la vorbitorii unei limbi; el este primul care susține apartenența vocalelor *u* și *ы* la aceeași unitate fonologică, invocînd existența rimelor de tipul *пыл — ил, копыто — разбито*.

Deși punctul de vedere psihologic a fost depășit în fonologie, a rămas ca un bun cîștigat procedeul de-a te baza pe intuiție în transcriere, în cercetarea dialectală, studierea limbilor fără alfabete, învățarea limbilor străine etc.[20].

Meritele savantului Baudouin de Courtenay sînt deosebite în fonologie, fiind primul care a formulat în mod clar distincția dintre fonem și sunet, dînd totodată și „un criteriu, fie el chiar psihologist, de identificare a două sunete ca variații ale aceleiași unități [· · ·]. Baudouin de Courtenay a introdus pentru prima oară în studiul expresiei fonice conceptul de *invariantă*"[21], chiar dacă n-a utilizat acest termen.

2. *Școlile fonologice de la Leningrad și Moscova.* Cele două școli fonologice din U.R.S.S. continuă, în esență, concepția fonologică a lui Baudouin de Courtenay, dar punctul de plecare al școlii leningrădene îl constituie teoria psihologistă, iar al școlii moscovite teoria morfologică. Reprezentanții mai de seamă ai celor două școli sînt: a) școala leningrădeană: L. V. Ščerba, L. R. Zinder, M. I. Matusevič; A. N. Grozdev, V. A. Trofimov; b) școala moscovită: R. I. Avanesov, P. S. Kuznecov, V. N. Sidorov, A. A. Reformackij, N. F. Iakovlev.

Școala leningrădeană. L. V. Ščerba, elev și, apoi, colaborator al lui Baudouin de Courtenay, se dovedește a fi, în primele lui lucrări, un adept al teoriei psihologiste. Încă în 1908, într-un articol despre consoanele compuse de tipul „ț", arată că sunetele „primesc o existență lingvistică reală numai ca fenomene psihice"[22], iar fonetica, „dacă vrea să fie ceva mai mult decît fiziologia și acustica, are ca obiect fenomene psihice și unitățile cu care se ocupă — unitățile psihice — fonemele și nu numai sunete"[23].

[20] Vezi și V. V. Ivanov, *Teorija fonologičeskich različitel'nych priznakov*, în „*Novoe v lingvistike*", II, Moskva, 1962, p. 142—172.

[21] Em. Vasiliu, *Problema fonemului în lingvistica actuală*, în *Elemente de lingvistică structurală*, București, 1967, p. 84.

[22] L. V. Ščerba, *Neskol'ko slov o složnych soglasnych zvukach*, în *Izbrannyje raboty po jazykoznaniju i fonetike*, Leningrad, 1958, p. 107.

[23] *Ibid.*, p. 108.

Cu un an mai tîrziu, în 1919, într-o altă lucrare, scrie: „Unităţile fonetice nu pot fi privite nici ca mărimi fiziologice, nici ca fizice, ci sînt rezultatul activităţii noastre psihice; altfel spus, dacă pronunţăm *a, e, i, o, u, p, t, к* ... ieşim din „lumea" fizică şi fiziologică şi intrăm în sfera psihicului, unde se şi produce sinteza datelor acustice şi fiziologice şi adaptarea lor la scopurile comunicării"[24]. Fonetica, ca ştiinţă, se ocupă în primul rînd cu cercetarea reprezentărilor sonore ale vorbirii şi, mai apoi, cu procesele acustice şi fiziologice sub influenţa cărora apar aceste reprezentări[25].

În 1912 apare la Petersburg lucrarea lui de magistru, intitulată *Vocalele ruseşti din punct de vedere calitativ şi cantitativ*. În prima parte a lucrării analizează concepţia psihologistă a lui Baudouin de Courtenay, cu care este de acord, dar căreia, în determinarea noţiunii de fonem, îi adaugă elemente noi şi anume capacitatea fonemului de a diferenţia cuvintele: „Fonemul este cea mai mică reprezentare fonetică a limbii date, capabilă să se asocieze cu reprezentări de sens şi să diferenţieze cuvintele şi care poate să fie relevată în vorbire fără a denatura componenţa fonetică a cuvîntului"[26]. L. V. Ščerba aduce corecturi şi tezei lui Baudouin de Courtenay cu privire la neconcordanţa dintre realizare şi intenţie, sau, mai precis, cu privire la nuanţele fonemelor, adică, în concepţia actuală, variaţii ale fonemelor, arătînd că aceste nuanţe (variaţii) nu sînt unităţi de bază cu care se poate opera în lingvistică. Între foneme şi aceste variaţii nu există graniţe absolute, ci, în realitate, există foneme mai independente şi mai puţin independente[27]. Într-o altă lucrare, apărută cu 3 ani mai tîrziu, revine asupra acestor variaţii ale fonemelor, arătînd că ele există obiectiv în diferitele pronunţări, de exemplu: verbul *говорить*, la persoana a treia singular, ar putea fi pronunţat: *gʌvar'it, gəvar'it, gəvr'it, gər'it, gr'it* ş.a.m.d.[28]. Teoretic, aceste situaţii se pot rezolva uşor „dacă trecem pe tărîmul psihologic"[29] ele apărînd ca urmare a trăsăturilor procesului psihologic cunoscut sub numele de asimilaţie.

Dacă pînă acum influenţa teoriei fonologice psihologiste a lui Baudouin de Courtenay este vizibilă, în *Fonetika francuzskogo jazyka*, apărută la Leningrad în 1937, orientarea sa se schimbă radical, eliminînd psihologismul din definirea fonemului. Acum L. V. Ščerba priveşte fonemele ca *tipuri sonore* capabile să diferenţieze cuvintele şi formele lor, adică să slujească scopurilor comunicării[30]. Fonemul se defineşte — după L. V. Ščerba — prin ceea ce îl deosebeşte de alte foneme ale limbii date. Şi, datorită acestui fapt, „toate fonemele unei limbi formează un sistem unitar de opoziţii, în care fiecare membru se determină prin seria de opoziţii distincte, atît

---

[24] L. V. Ščerba, *Subъektivnyj i obъektivnyj metod v fonetike*, în *Izbrannyje raboty* ..., p. 111.

[25] *Ibid.*, p. 112.

[26] L. V. Ščerba, *Russkije glasnyje v kačestvennom i količestvennom otnošenii*, în *Izbrannyje raboty* ..., p. 134.

[27] L. V. Ščerba, *op. cit.*, p. 135—137.

[28] Idem, *O raznych stiljach proiznošenija i ob ideal'nom fonetičeskom sostave slov*, în *Izbrannyje raboty* ..., Moskva, 1957, p. 21—25.

[29] *Ibid.*, p. 22.

[30] L. V. Ščerba, *Fonetika francuzskogo jazyka*, Moskva, 1963, p. 18.

a fonemelor separate, cît și a întregului lor grup"[31]. Prin ce se definește fonemul *a* în limba rusă? /a/ $\neq$ /i/; /a/ $\neq$ /e/; /a/ $\neq$ ы ; /a/ $\neq$ /o/; /a/ $\neq$ /y/ ; /a/ este deschis și central. Nici un alt fonem al limbii ruse nu mai este deschis și central. Sau /б/: este sonor, exploziv, bilabial, non-nazal, non-palatal, non-fricativ, non-lateral, non-vibrant ș.a.m.d. Nici un alt fonem al limbii ruse în afară de /б/ nu îndeplinește aceste calități. Desigur, *б* este mai apropiat de /б'/ sau /п/, dar /б'/ e palatal, /б/ non-palatal, /п/ este surd, /б/ este sonor. Deci, pentru a afla dacă un sunet este sau nu fonem într-un anumit sistem, trebuie să-l opunem tuturor celorlalte foneme separat și tuturor celorlalte foneme, în general. Relația dintre foneme și nuanțe (variații) este înțeleasă acum ca o relație dintre general și particular[32].

O ultimă definiție a fonemului este dată de L. V. Ščerba într-o lucrare scrisă în anii 1942—43, dar tipărită abia în 1957[33]. Aici, L. V. Ščerba arată că fonemele sînt „elemente sonore generale indestructibile, capabile să diferențieze cuvintele într-o limbă dată"[34].

Concepția lui L. V. Ščerba despre fonem este dezvoltată de L. R. Zinder și M. I. Matusevič, pentru a nu cita decît pe cei mai reprezentativi. M. I. Matusevič, în *Vvedenije v obščuju fonetiku*[35], reliefează triplul aspect al sunetelor vorbirii — fizic, biologic și social (lingvistic) — arătînd că obiectul învățăturii despre fonem îl constituie aspectul din urmă. M. I. Matusevič nu se deosebește de L. V. Ščerba în definirea fonemului: fonemele sînt „tipuri sonore care pot participa la diferențierea de sens a cuvintelor sau la distingerea formelor morfologice"[36]. Fiecare tip sonor — fonemul — se manifestă în limbă în mod concret în diferite sunete, condiționate de pozițiile fonetice în cursul vorbirii, adică de sunetele vecine, de locul în cuvînt, de accent etc. Variantele fonemelor nu sînt altceva decît sunete concrete reunite în limba dată, după funcția lor socială, într-un singur tip sonor[37].

L. R. Zinder în lucrarea sa mai vastă *Obščaja fonetika*[38] dezvoltă teoriile lui L. V. Ščerba despre fonem. De notat că L. R. Zinder aduce unele corecturi sau clarifică unele aspecte ale tezelor înaintașului său, ca, de exemplu, cele referitoare la *independența* fonemului, care „trebuie înțeleasă nu în sensul că el [fonemul] poate exista în sine, în afara cuvintelor, ci în sensul că el se poate reliefa ca unitate separată în acele cazuri în care nu e nici cuvînt, nici morfem și nu are nici un fel de funcție morfologică, adică, atunci cînd fonemul nu reprezintă o unitate lexicală sau morfologică, ci una fonetică"[39], sau cele referitoare la funcțiunea fonemului de a diferenția sensul,

[31] *Ibid.*, p. 20.
[32] Vezi și Z. Štiber, *Teorija fonem I. A. Baudouena de Courtenay v sovremennom jazykoznanii*, în „*Voprosy jazykoznanija*", 4, 1955, p. 92.
[33] În *Izbrannyje raboty* ..., p. 144—179.
[34] *Ibid.*, p. 152.
[35] Leningrad, 1948.
[36] M. I. Matusevič, *op. cit.*, p. 11.
[37] *Ibid.*, p. 11.
[38] Leningrad, 1960.
[39] L. R. Zinder, *op. cit.*, p. 35—36.

arătînd că sensul cuvîntului nu depinde de componentele fonematice, dovadă fiind cazurile de omonimie și de cuvinte cu mai multe sensuri; deci, fonemele nu pot servi la diferențierea sensurilor, ci numai la diferențierea cuvintelor și a formelor lor.

Funcția distinctivă a fonemului se bazează pe aceea că fonemele însele se deosebesc între ele, că fiecare se opune tuturor celorlalte dintr-o anumită limbă[40]. L. R. Zinder combate, în acest sens, și pe structuraliști, arătînd că „nu este corect să se considere esențiale doar trăsăturile diferențiale, întrucît, pentru recunoașterea cuvintelor o mare importanță au și trăsăturile nediferențiale"[41].

Noi precizări aduce L. R. Zinder concepției lui L. V. Ščerba și în ce privește unitatea fonemului în varietatea manifestărilor lui acusticofiziologice, arătînd că diversitatea sau varietatea exprimării sonore a fonemului e condiționată de trei factori: 1. același fonem se întîlnește în diferite condiții fonetice, care exercită o anumită influență asupra articulării lui; ca urmare, fonemul se poate afla în diverse cîmpuri (complexe) sonore, 2. varietatea exprimării sonore a fonemului este condiționată de particularitățile individuale ale vorbitorilor, 3. în limbă pot exista diferite rostiri ale unui fonem în aceleași condiții fonetice, în aceleași cuvinte, ca, de exemplu, pronunțarea diferită a consoanei *r* în diferite limbi, la diferiți vorbitori.

O contribuție importantă aduce L. R. Zinder și în ce privește variantele, în cadrul cărora deosebește variante *poziționale* (de exemplu, lungimea vocalelor în limba rusă este în funcție de poziția lor față de accent), variante *combinatorii*, determinate de combinațiile unui fonem cu alte foneme (de exemplu: *a* între două consoane dure: *посáдка* [пʌсáтkъ] , *a* între o consoană dură și una moale: *сяду* [*c'áду*], *a* între două consoane moi: *сядет* [*c'äд'ьт*] sau în limba română: *áflu* — /*a*/; ĉàpî — /*ä*/; *cǫådî* — *a*, numite și alofone, variante *facultative* (/*s*/ — /*š*/: *statut* — *ștatut*), variante *obligatorii*, condiționate de deosebirea stilului de pronunțare și de conținutul emoțional al vorbirii (de exemplu: *o* în cuvîntul *хорошó* diferă de la un stil la altul). L. R. Zinder precizează că numai variantele obligatorii condiționate fonetic au importanță în limbă și pentru teoria fonemului, iar dintre acestea, după L. V. Ščerba, abia una este tipică pentru un anumit fonem, cea care se află în mai mică dependență față de complexul sonor din jur[42]. Dar, apoi precizează că este inadmisibil să se identifice varianta de bază cu fonemul, deoarece în limbă „nu există două categorii de sunete" și „nu există sunete care să nu fie forma de existență a unuia sau altuia dintre foneme, dar există deosebiri sonore, ce nu sînt fonematice"[43].

Este corectată, de asemenea, și afirmația lui L. V. Ščerba, făcută după Baudouin de Courtenay, că „noi tindem să pronunțăm foneme în toate situațiile", arătîndu-se că nici chiar din punct de vedere psihologic

---

[40] *Ibid*, p. 39.
[41] *Ibid.*, p. 40.
[42] *Ibid.*, p. 42—45.
[43] *Ibid.*, p. 46—47.

nu se poate vorbi de vreo „tendință" de a pronunța foneme, deoarece no pronunțăm numai unități semnificative, cuvinte, și nu foneme lipsite de sens propriu[44]

Printre adepții școlii leningrădene care și-au adus contribuția la dezvoltarea teoriei fonologice a lui L. V. Ščerba se numără și A. N. Gvozdev din Kuibîșev. În lucrările publicate între 1949—1960[45], A. N. Gvozdev aduce o contribuție importantă la dezvoltarea și clarificarea unor importante probleme de fonetică și fonologie. El privește sunetele vorbirii ca cele mai mici elemente indestructibile ale părții fonice a vorbirii, iar fonemele sînt „cele mai mici unități ale vorbirii sonore care, pe baza trăsăturilor lor acustice, se utilizează pentru distingerea unităților semnificative ale limbii date, ale cuvintelor și formelor lor, a căror parte externă, de regulă, o constituie o serie detrminată a fonemelor dispuse în mod succesiv"[46]. A. N. Gvozdev subliniază că lui L. V. Ščerba i s-au adus critici, pe bună dreptate, atunci cînd a susținut că fonemele în sine pot să conțină o nuanță sau alta de sens, fiind însă de acord, cum se vede și din definiția dată mai sus, cu funcția distinctivă a fonemelor. Fonemul — după A. N. Gvozdev — se manifestă în vorbire sub forma unor sunete concrete, separate, dar putînd conține în „diapazonul" său variații ale sunetelor sub raport fizic, întrucît ele nu pot distinge elementele semnificative ale limbii, ci aparțin fiecare la alt fonem. Dar, după rolul lor în comunicare, o asemenea grupă de sunete, asemănătoare din punct de vedere acustic, se comportă ca un întreg, de aceea, fonemul este privit ca o unitate întreagă[47].

Școala moscovită. De o școală fonologică moscovită se poate vorbi, în istoria fonologiei, începînd cu deceniul al III-lea al secolului nostru. Așa cum s-a arătat, reprezentanții acestei școli pornesc în definirea fonemului tot de la Baudouin de Courtenay, dar nu de la concepția lui psihologică, ci de la cea morfologică. Platforma școlii a fost consolidată, începînd cu anul 1941, prin studiile lui A. A. Reformackij[48] și P. S. Kuznecov[49] și continuată și adîncită în anii următori prin contribuțiile lui R. I. Avanesov și V. N. Sidorov[50], A. A. Reformackij[51], N. F. Iakovlev, A. M. Suchotin, M. V. Panov etc.

Fără a analiza contribuția pe care a adus-o fiecare din adepții școlii de la Moscova în parte, precizăm pozițiile de bază de la care pornesc în ana-

---

44 *Ibid.*, p. 51.

45 *O fonologičeskich sredstvach russkogo jazyka*, Moskva-Leningrad, 1949; *O fonologii „smešanych" fonem*, în „*Izvestija AN SSSR*", OLJA, 1953, **XIII**, 4; *Obladajut li pozicii različitel'noj funkciej*, VJA, 6, 1968; *Voprosv fonetiki. Čto dajut tri tipa transkripcii*, VJA, 6, 1968; *O zvukovom sostave morfem*, VJA, 3, 1960; *Praktičeskije značenije fonologii*, în „*Filologičeskije nauki*", 2, 1960; *Sovremennyj russkij literaturnyj jazyk*, **I**, Moskva, 1955, 1959, 1967.

46 A. N. Gvozdev, *Sovremennyj russkij literaturnyj jazyk*, Moskva, 1957, p. 7—8.

47 *Ibid.*, p. 8—9.

48 *Problema fonemy v amerikanskoj lingvistike*, în „*Učjonyje zapiski*", MGPI, 1941, 5, 1.

49 *K voprosu o fonematičeskojsisteme sovremennogo francuzkogo jazyka*, în „*Učjonyje zapiski*", MGPI, 1941, **V**, 1.

50 *Očerk grammatiki russkogo literaturnogo jazyka*, č. 1, Moskva, 1945.

51 *Vvedenie v jazykovedenie*, Moskva, 1947.

liza fonemului, cu alte cuvinte, prin ce se deosebeşte şcoala moscovită de şcoala leningrădeană.

În stabilirea opoziţiilor fonologice trebuie distinse două poziţii: *poziţia tare* (forte) şi *poziţia slabă* (redusă), prima fiind de diferenţiere maximă, iar a doua de neutralizare posibilă. Ca urmare a acestor două poziţii, se pot delimita: aspectul de bază al fonemului, variaţiile şi variantele lui. Fonemul se află în poziţie forte, variaţiile sînt modificaţii ale fonemelor ce nu duc la opoziţie, iar variantele sînt modificaţii ce duc la neutralizare. Variaţiile aparţin aceluiaşi fonem, iar variantele aparţin la două foneme. Inventarul fonemelor dintr-o limbă se stabileşte doar în poziţiile forte, la fel şi apartenenţa fonematică a fiecărui element sonor al morfemului. Dacă un sunet nu se află într-o poziţie forte, într-un anumit morfem, el devine membru al *hiperfonemului*, care este un grup de foneme legate între ele prin alternanţe poziţionale sau combinatorii[52]. Deci, observăm că „nodul gordian" se află în stabilirea naturii fonologice a sunetelor din poziţie slabă.

Expunem mai jos punctele de vedere ale celor două şcoli (notîndu-le prin *L* şi *M*). Să luăm exemplele:

сам — самá /сам/ — /сʌмá/
пол — полá /пол/ — /пʌлá/
роз — рос /рос/ — /рос/

L: în cuvintele *сам* şi *самá a* este fonem atît în poziţie accenutată cît şi în poziţie neaccentuată.

M: *a* din cuvîntul *самá* este doar o variantă poziţională a fonemului *a* din *сам*.

L: în cuvîntul *пол* avem fonemul *o*, iar în cuvîntul *полá* [*пʌлá*] avem fonemul *a*.

M: în cuvîntul *пола* [*пʌлá*] nu avem fonemul *a*, ci o variantă poziţională a fonemului *o* din cuvîntul *пол*.

L: în cuvintele *роз* şi *рос* avem un singur fonem — consoană finală *c*.

M: în finalul celor două cuvinte avem două foneme distincte *з* şi *c*. Acest fapt poate fi dovedit prin adăugarea terminaţiei *-ы*: *розы* şi *росы* deci sînt foneme diferite.

L: sunetele din poziţii slabe, pe baza asemănării acustico-fiziologice, se identifică cu sunetele corespunzătoare din poziţiile tari (forte). Astfel, alternanţele ar fi:

o/a : пол — полá /пʌлá/
з/с : розы — роз /рос/

M: sunetele din poziţii slabe se reunesc într-un singur fonem, nu după asemănarea lor acustică, ci după funcţionarea lor în cadrul morfemului. Dacă un morfem rămîne neschimbat, atunci şi sunetele, oricît s-ar pronunţa de diferit, constituie unul şi acelaşi fonem[53].

---

[52] L. R. Zinder, *Fonologija i fonetika*, în *Teoretičeskije problemy sovetskogo jazykoznanija*, Moskva, 1968, p. 197.
[53] Vezi şi V. F. Ivanova, *Sovremennyj russkij jazyk*, Moskva, 1966, p. 173—178.

O poziţie intermediară se conturează la S. I. Bernštejn, elev al lui Baudouin de Courtenay şi al lui L. V. Ščerba, care, în 1930, se mută la Moscova. El vrea să sintetizeze cele două concepţii în „tezele" sale, scrise în 1936 şi publicate în 1962[54], şi în poziţia luată în timpul discuţiilor despre probleme de fonologie din *Buletinul Academiei U.R.S.S.* din anii 1952—1953[55], prin articolul *Împotriva idealismului în fonetică*[56], în care critică considerarea trăsăturilor diferenţiale ca esenţiale, arătînd că fonemul nu este numai o unitate distinctivă (negativă, în sensul lui Ferdinand de Saussure), ci şi una pozitivă, prima fiind doar un mijloc auxiliar pentru recunoaşterea cuvintelor, recunoaştere, care, la rîndul ei, serveşte drept bază pentru înţelegerea cuvintelor[57]. Dar, cum observă R. I. Zinder, opiniile lui S. I. Bernštejn nu au găsit ecou şi la alţi lingvişti[58].

Discuţia fonologică din *Buletinul Academiei U.R.S.S.*, deşi onorată de prezenţa celor mai de seamă lingvişti sovietici, nu a determinat — după opinia noastră — o cotitură în abordarea problemelor, dovadă fiind faptul că S. K. Šaumjan, ţinta tuturor criticilor, şi-a continuat activitatea în sensul în care a conceput fonologia în anul 1952, făurindu-şi o teorie fonologică proprie, cum vom vedea mai jos.* Deci, în lingvistica sovietică nu există nici acum o unitate de vederi în abordarea problemelor de fonologie şi fonetică. Dacă, teoretic, în afară de opinia lui S. K. Šaumjan, în determinarea fonemului nu există deosebiri esenţiale, acestea se manifestă însă în stabilirea componenţei fonematice a morfemelor şi cuvintelor.

3. *Ferdinand de Saussure.* Deşi F. de Saussure n-a fost nici fonetician, nici fonolog, *Cursul de lingvistică generală* nu poate fi ocolit în elucidarea teoriilor fonologice, datorită influenţei remarcabile pe care a exercitat-o asupra dezvoltării lingvisticii moderne, deci şi asupra dezvoltării studiilor fonologice. Pe bună dreptate, F. de Saussure este considerat, alături de Baudouin de Courtenay, întemeietor al lingvisticii moderne[59]. Prin ce a influenţat F. de Saussure dezvoltarea fonologiei? În general, s-ar putea răspunde — prin întreaga lui concepţie lingvistică expusă în *Cursul* său, prin felul cum au fost dezvoltate ideile lui de către diferitele şcoli lingvistice europene şi americane şi, în special, prin concepţia referitoare la limbă, ca un sistem de semne, la natura semiotică a elementelor limbii, la natura dublă a semnului lingvistic, *le signifiant* — imaginea acustică şi *le signifié* — conceptul, prin stabilirea valorii unui fonem în cadrul sistemului, care trebuie făcută nu prin trăsături acustice şi articulatorii, deci pozitiv, ci negativ, adică prin ceea ce îl deosebeşte de alte foneme, pe baza opoziţiilor; fonemele, după F. de Saussure, sînt înainte de toate, entităţi opozabile, relative şi negative, iar inventarul lor, dintr-o limbă, poate fi stabilit numai prin opoziţii ale unora faţă de altele.

---

[54] În VJA, 5.
[55] Vezi, *Izvestija AN SSSR*, OLJA, 1952, **XI**, 5, 6 şi 1953, **XII**, 1, 4.
[56] *Ibid.*, **XI**, 1952, 6.
[57] *Ibid.*, p. 544.
[58] L. R. Zinder, *op. cit.*, [1968], p. 198.
[59] Maurice Leroy, *Les grands courants de la linguistique moderne*, Bruxelles, 1967, p. 77.
* În partea a II-a a studiului nostru.

Prin stabilirea de către F. de Saussure a diferenţei dintre *limbă* (la langue), model constant şi general al tuturor manifestărilor, şi *vorbire* (la parole), fenomen concret şi individual, (ceea ce se poate observa şi la Baudouin de Courtenay), prin considerarea semnului lingvistic ca ceva arbitrar, imaginea acustică putînd fi diferită de concept, prin afirmarea că limba este formă, nu substanţă[60], care au servit drept bază pentru definirea fonemului ca un membru al opoziţiei din cadrul sistemului, o entitate abstractă, ruptă de conţinutul său material, — fonologii au tras concluzia că fonemul este caracteristic *limbii* şi sunetul *vorbirii*, iar de aici — distingerea fonologiei de fonetică.

4. *Teoria fizic-relaţională* (*funcţională*). Teoria fizic-relaţională sau funcţională, care domină fonologia actuală, a fost elaborată în deceniile III şi IV ale secolului al XX-lea, în cadrul activităţii Cercului lingvistic de la Praga, prin aportul, în primul rînd, al membrilor cercului, precum şi al colaboratorilor revistei „Travaux du Cercle linquistique de Praque", apărută între anii 1929—1939.

Afirmaţia lui A. Martinet, că „fonologia a fost într-o oarecare măsură lansată cum se lansează astăzi un produs în comerţ, spre sfîrşitul anilor '20 de către lingvişti, cu mai multă grijă de a marca originalitatea din punctul lor de vedere decît de a se integra în cadrul cercetărilor tradiţionale"[61], corespunde adevărului. Fonologia pragheză a fost lansată „ca un produs în comerţ" în 1928, la primul Congres internaţional de lingvistică de la Haga, dar tezele programului cu care s-au prezentat N. S. Trubeckoj, S. Karcevskij şi R. Jakobson la congres sînt în mare parte bazate pe concepţiile despre fonem ale lui Baudouin de Courtenay şi L. V. Ščerba, a căror influenţă — mai ales concepţia psihologistă — se observă şi în lucrările lui Henryk Ułaszyn[62], Witold Doroszewski[63], din Polonia, şi A. W. de Groot[64], din Olanda. Astfel, H. Ułaszyn arată că „fonemul este imaginea unui sunet autonom dintr-un complex sonor ce e deposedat de valoarea lui semasiologică şi morfologică. Acestea sînt tipuri de sunete prezente în conştiinţa vorbitorului"[65], iar A. W. de Groot arată că metoda principală a foneticii funcţionale şi a fonologiei este introspecţia[66], deci aceeaşi metodă folosită şi de Baudouin de Courtenay.

În primele sale lucrări de fonologie şi, în special, în *Zur allgemeinen Theorie der phonologischen Wokalsysteme*[67], N. S. Trubeckoj adoptă, în determinarea fonemului, teoria psihologistă a lui Baudouin de Courtenay, arătînd că fonemul este o reprezentare a sunetului. Tot în această perioadă, asupra lui N. S. Trubeckoj acţionează concepţiile psihologului, filozofului şi lingvistului austriac Karl Bühler, mai ales în considerarea foneticii ca o

---

[60] Ferdinand de Saussure, *Cours de linquistique générale*, Paris, 1960.
[61] *La linguistique synchronique*, PUF, Paris, 1968, p. 37.
[62] *Laut, Phonema, Morphonema*, TCLP, 4, 1931, p. 53—61.
[63] *Autor du „Phoneme"*, TCLP, 4, 1931, p. 61—73.
[64] *Phonologie und Phonetik als Funktionswissenschaften*, TCLP, 4, 1931, p. 116—148.
[65] H. Ułaszyn, *op. cit.*, p. 56.
[66] A. W. de Groot, *op. cit.*, p. 139.
[67] Publicată în TCLP, 1929.

știință a naturii și în stabilirea legăturii dintre fonologie și limbă. Dacă fonetica are ca obiect sunetele, atunci obiectul fonologiei îl constituie fonemele, reprezentări ale sunetului. Tot în această lucrare, N. S. Trubeckoj accentuează caracterul de sistem al fonemelor și importanța privirii fonemelor ca unități funcționale. După doi ani, Trubeckoj afirmă că se depărtează, împreună cu R. Jakobson, de punctul de vedere al lui Baudouin de Courtenay și L. V. Ščerba, dar, în realitate, ei vor continua dezvoltarea sistemelor acestora, fără a le nega[68].

N. S. Trubeckoj își dezvoltă teoria sa fonologică pe parcursul unui deceniu în alte 22 de lucrări, pînă la *Grundzüge der Phonologie*, prima lucrare amplă și sistematică de fonologie teoretică, chintesență a ideilor autorului și o întruchipare a teoriei funcționale în fonologie. N. S. Trubeckoj arăta, încă înainte, că sunetul e doar o realizare fonetică a fonemului, iar fonologul nu trebuie să studieze altceva decît diferențele. Fonemele pe care le studiază fonologia sînt elemente imateriale. Fonemul este o *valoare* în sensul dat de Saussure, care este determinat numai într-o corelație, într-un sistem. A determina un fonem înseamnă a indica locul lui într-un sistem. Fonemele, cînd nu formează opoziții corelative, sînt numite *disjuncții*, iar cînd formează opoziții corelative sînt numite *corelații*, de exemplu: *r*:*b*; *t*:*s*; *n*:*c* = disjuncții, iar *b*:*p*; *d*:*t*; *z*:*s*; *g*:*c* = corelații[69].

Într-o altă lucrare. N. S. Trubeckoj arată că fonemul este un membru al opoziției fonologice, ce nu poate fi împărțit în unități fonologice mai simple; opozițiile pot fi bi— și multilaterale[70]. În stabilirea opozițiilor, trebuie avut în vedere pozițiile care pot fi *relevante* și *irelevante*. N. S. Trubeckoj dă și o definiție generală a opoziției: „prin opoziție fonologică [...] noi înțelegem o asemenea opunere a sunetelor care în limba respectivă poate diferenția sensuri intelectuale”[71], membrii unei asemenea opoziții fiind numiți unități fonologice, adică foneme, care, din punct de vedere lingvistic, nu pot fi divizate în alte unități mai mici. Fonemele se pot realiza într-o serie de sunete diferite. În acest fel se ajunge și la determinarea variantelor fonemului, care nu sînt altceva decît sunete diferite în care se realizează unul și același fonem. În determinarea fonemului și în stabilirea inventarului fonemelor dintr-un sistem, trebuie să se pornească de la locul pe care un fonem sau altul îl ocupă în sistemul respectiv în opoziție cu celelalte. Aceasta înseamnă că fonemul primește o determinare negativă, în conformitate cu concepția lui F. de Saussure. N. S. Trubeckoj afirmă că „componenta fonematică a limbii este, în esență, doar corelativă cu sistemul opozițiilor fonologice”[72].

În elaborarea judecăților sale despre opoziții, N. S. Trubeckoj formulează teoria sa despre neutralizare și despre arhifonen, prin care înțelege

---

[68] Vezi A. A. Reformackij, N. S. *Trubeckoj i jego „Osnovy fonologii”*, în N. S. Trubeckoj, *Osnovy fonologii*, Moskva, 1960, p. 329–330.

[69] N. S. Trubeckoj, *La phonologie actuelle*, apud A. A. Reformackij, *op. cit.*, p. 332–333.

[70] *Essai d'une theorie des oppositions phonologique*, apud A. A. Reformackij, *op. cit.*, p. 336.

[71] N. S. Trubeckoj, *Osnovy fonologii*, Moskva, 1960, p. 41.

[72] *Ibid*, p. 74.

totalitatea trăsăturilor distinctive comune pentru două foneme; de exemplu: în rusă *под* şi *пот*. Opoziţia *д-т* se neutralizează, rezultînd un *arhifonem*, ce nu coincide cu nici unul dintre membrii opoziţiei[73].

Nu este în intenţia noastră de a trata exhaustiv contribuţia lui N. S. Trubeckoj la dezvoltarea fonologiei, în multiplele ei aspecte. Esenţial este că această concepţie fizic-relaţională (funcţională) a adus un aport deosebit în aplicarea legilor structuralismului la studierea aspectului sonor al limbii, la impulsionarea cercetărilor fonologice pe plan mondial. Nici acum, după trei decenii de la apariţia lucrării lui Trubeckoj, valoroasele idei expuse aici nu şi-au pierdut valabilitatea, ci, din contră, ele îşi găsesc un foarte larg teren de aplicare în multe ţări, în stabilirea sistemelor fonologice respective. Trebuie subliniat că această teorie fonologică nu a rămas însă sub toate aspectele sale la stadiul expus în *Grundzüge der Phonologie*, ci a fost dezvoltată de alţi mari lingvişti ca R. Jakobson, A. Martinet, E. A. Llorach, B. Malmberg, O. von Essen, O. S. Ahmanova etc.

ФОНЕТИКА И ФОНОЛОГИЯ (I). ФОНЕМА В КОНЦЕПЦИИ РАЗЛИЧНЫХ ЛИНГВИСТИЧЕСКИХ ШКОЛ И НАПРАВЛЕНИЙ

(Резюме)

Автор пытается произвести синтез фонологических теорий, оформившихся в ходе развития фонологии.

Выявлены предпосылки возникновения фонологии как новой отрасли фонетики, особенно важный вклад Бодуэна де Куртенэ, фонема и другие фонологические категории в концепции ленинградской и московской фонологических школ, роль Фердинанда де Соссюра в ориентации путей развития фонологии, физико-реляционная теория и т. п. Во второй части работы автор будет заниматься другими фонологическими теориями и направлениями, а также отношением между фонетикой и фонологией.

PHONETICS AND PHONOLOGY (I) THE PHONEME AS SEEN BY VARIOUS SCHOOLS AND LINGUISTIC CURRENTS

(Summary)

A synthesis of the phonological theories outlined in the development of phonology is attempted in the present paper.

There are pointed out the premises of the appearance of phonology as a new branch of phonetics, the particularly important contributions brought by Baudouin de Courtenay, the phoneme and other phonological categories as considered by the schools of Leningrad and Moscow, the role of Ferdinand de Saussure, who indicated ways of developing phonology, the physical-relational theory. Other theories and phonological currents as well as the relation between phonetics and phonology will be discussed in the second part of the paper.

[73] Vezi şi Andrei Avram, *Despre neutralizarea opoziţiilor lingvistice*, în *Elemente de lingvistică structurală*, Bucureşti, 1967, p. 131—150.

CU PRIVIRE LA ORIGINEA ÎMPRUMUTURILOR LEXICALE ÎN GRAIURILE SLOVACE DIN JUDEȚELE BIHOR ȘI SĂLAJ

G. BENEDEK

1. Articolul de față își propune să analizeze originea unor împrumuturi lexicale vechi și noi din graiurile slovace vorbite în următoarele localități: Fegernic, Chioag, Budoiu, Sacalasău Nou, Vărzari, Borumlaca, Valea Cerului, Foglaș, Socet, Huta Voivozi, Șinteu, Valea Tîrnei, Borod Șeran, aflate în județul Bihor, și Băile Zăuan, Marca Huta, Marca și Făget[1], în județul Sălaj[2].

Strămoșii purtătorilor acestor graiuri au fost colonizați în cele două județe la începutul secolului trecut. În perioada scursă, de aproape 200 de ani, graiurile slovace vorbite în timpul colonizării s-au amestecat și au suferit modificări importante.

Lexicul graiurilor posedă numeroase împrumuturi lexicale de origine română și maghiară. Unele din cuvintele de origine română și maghiară au intrat în limba slovacilor înainte de colonizare. Ele se întîlnesc de fapt și în graiurile slovace vorbite în Slovacia sau chiar și în limba slovacă literară. Celelalte împrumuturi sînt recente și au pătruns în idiomul slovac bihorean după colonizare, în urma contactelor cu populația română

---

[1] Pentru abrevierea numelor localităților utilizăm următoarele sigle: Fegernic — Fe, Chioag — Ch, Budoiu — Bu, Sacalasău Nou — SN, Vărzari — Vz, Borumlaca — Bl, Valea Cerului — VC, Foglaș — Fo, Socet — So, Huta Voivozi — HV, Șinteu — Și, Valea Tîrnei — VT, Borod Șeran — BȘ, Băile Zăuan — Z, Marca Huta — MH, Marca — M, Făget — Fă.

[2] Particularitățile graiurilor slovace vorbite în localitățile înșirate le-am prezentat în următoarele lucrări: *Despre un grai slovac mixt din regiunea Crișana (Graiul din Vărzari și Borumlaca)*, *„Romanoslavica"*, **VII**, 1963, p. 219—240; *Pohľad na slovenské nárečia v stoliciach Bihor a Sălaj v Rumunsku*, „Slavica Slovaca", Bratislava, **V**, 1970, nr. 1, p. 79—96; *Sistemul fonetico-fonologic al graiurilor slovace din județele Bihor și Sălaj* (teză de doctorat, susținută în 1972). A se mai vedea A. Tănăsescu, *Caracteristicile declinării substantivelor din graiul slovacilor de la Marca Huta și Zăuan Băi, județul Sălaj*, „Romanoslavica", **XI**, 1967, p. 293—303.

și maghiară[3]. Influența limbii române, exercitată asupra graiurilor slovace de la început, s-a intensificat în perioada industrializării și culturalizării regiunii.

Pentru citirea corectă a exemplelor slovace citate mai jos, dăm valoarea unor litere folosite în dialectologia slovacă: *j* = fricativă palatală sonoră; *ď*, *ť*, *ň*, *ľ* = *d*, *t*, *n*, *l* moi; *č* = africată palatală surdă, *ǯ* = africată palatală sonoră; *š* = fricativă palatală surdă; *ž* = fricativă palatală sonoră; c = africată alveolară surdă; *ʒ* = africată alveolară sonoră; *h* = fricativă laringală sonoră; *x* = fricativă velară surdă; *á*, *ó*, *ú*, *í* = *a*, *o*, *u*, *i* lungi.

2. Împrumuturi vechi românești reprezintă cuvintele *brinʒa* „brînză", *haľbija* „troacă", *kľag* „cheag", *krdeľ/krďeľ* „cîrd", *rumigať* „a rumega"[4].

Împrumuturile de origine română recente privesc diferite domenii ale vieții, ca de ex.: casa și obiectele casnice, mîncărurile, agricultura, regnul animal și vegetal, păstoritul, portul, obiceiurile, școala, justiția, viața administrativă și instituțiile de stat, milităria, nume proprii. Aceste cuvinte au pătruns în graiurile slovace din graiurile românești din Bihor sau din limba română literară. Împrumuturile legate de viața administrativă și de diferite instituții oficiale au o circulație mai largă și se întîlnesc, în general, în toate localitățile[5]. Celelalte împrumuturi, în schimb, care se referă la alte domenii de activitate omenească, au o răspîndire mai redusă și nu se întîlnesc în toate satele slovace.

---

[3] În clarificarea unor probleme de metodă, legate de bilingvismul slovaco-român și trilingvismul slovaco-româno-maghiar din Bihor, ne-au fost deosebit de utile lucrările și articolele care tratează influența limbii române asupra graiurilor maghiare și slave din țară, precum și studiile în care se cercetează interferențele lingvistice româno-maghiare. Printre acestea amintim: Gh. Ciplea, *Rumunské prvky v českých banátských nářečích v rumunském Banatě*, „Slavia", **XXXX**, 1971, nr. 2, p. 211—219; Gy. Márton, *A moldvai csángó nyelvjárás román kölcsönszavai*, București, 1972; S. Niță-Armaș, *Graiul slovac din localitățile Nădlac, Semlac (județul Arad), Butin, Vucova, Șemlacu Mare (județul Timiș)*, autoreferatul tezei de doctorat, București, 1969; I. Pătruț, *Influențe maghiare în limba română*, SCL, **IV**, 1953, p. 211—217; idem, *„Împrumuturi prin filieră"*, CL, **X**, *1965*, nr. 2, p. 327—336; R. Todoran, *Despre influența maghiară în lexicul graiurilor românești din Transilvania*, în „Omagiu lui Al. Rosetti", București, 1965, p. 921—927; E. Vrabie, *Influența limbii române asupra graiurilor rusești („lipovenești") din R.P.R.*, SCL, **XI**, 1960, nr. 4, p. 927—956.

[4] D. Crânjală, *Rumunské vlivy v Karpatech*, Praga, 1938; D. Krandžalov, *Le problème des influences roumaines dans les Carpathes du Nord et de l'Ouest, surtout dans la région dite Valachie Morave (en Tchécoslovaquie)*, în „Acta Universitatis Palackianae Olomoncensis", Sborník prací historických, **II**, Praga, 1961, p. 143—190; S. Niță-Armaș, *În jurul problemei cuvintelor de origine românească în limba slovacă*, SCL, **XVII**, 1966, p. 579—591.

[5] Numeroase împrumuturi românești care fac parte din lexicul limbii naționalităților conlocuitoare din țara noastră, în mod firesc se referă la fenomenele noi ale vieții sociale. A se vedea Gy. Márton, *A moldvai csángó nyelvjárás román kölcsönszavai*, București, 1972, p. 27, 30; E. Vrabie, *Stadiul actual și sarcinile cercetării graiurilor slave din Republica Populară Română*, „Romanoslavica", **VII**, **1963, p. 64.**

Împrumuturile, pe care le vom înşira mai jos, au fost înregistrate cu diferite ocazii: în cursul completării unui chestionar slovac (întocmit în vederea elaborării monografiei dialectale a graiurilor slovace din această regiune), cînd pentru unele noţiuni au fost date de către informatorii slovaci cuvinte de origine română, şi cu ocazia observaţiei pasive, ascultînd discuţiile şi povestirile localnicilor.

Împrumuturile lexicale mai frecvent întîlnite sînt următoarele[6]: *al'imentara, aperovat'* „a opera", *(h)armasar, atres (na l'eki),* „reţetă", *baňi* „bani", *batoza, brošura, bufet, bul'etin/buletin, cincar, cint* „ţintă", *ček, čokoňitora, del'egat, depozit, deputat, direktor, fakultat'e, ferar, (vel'a) fel'ox* „multe feluri", *fotogin/futogen, fotografija, gloncu* „glonţ", *gostat, inžiner, ipozit* „impozit", *ispenzar, jaska* „iască", *kapšuna, kimimok* „kimen" (în graiurile româneşti provine din magh. *köménymag*), *kol'ektiv/kol'ektiva* „cooperativă agricolă de producţie", *kol'ektivist, končedu, kontraxovat', koperativa/kuperativa, kopilča* „bastard", *kosaš* „lăcustă", *l'eja* „leu", *l'eňija* „linie", *malaj, materijal, medik, mil'icija, mošina* „chibrit", *munt'e, oficir/oficer, oroplan* „avion", *pinzija, raňica, rematis* „reumatism", *reperuvat'* „a repara", *revuracija* „revoluţie", *sekretar, servič, skimba* „schimb", *solucija, šanter, štat, šura, tremuraš, trept'e, turma (ovec), uljuljak* „liliac", *uňiversal* „magazin universal", *vezur, viziteruvat'* „a examina (despre medic)", *votovat'* „a vota", *zejčik* „zarzavaturi" (în limba română provine din magh. *zöldség* „zarzavaturi"), *žanta* „geantă".

3. Împrumuturile lexicale de origine maghiară sînt mai numeroase în acele localităţi, ca de ex. Fegernic, Chioag, Budoiu, Valea Cerului, Marca şi Băile Zăuan, care se află în apropierea satelor cu populaţie maghiară. În ce priveşte vechimea lor, acestea pot fi împrumuturi vechi şi recente. Împrumuturile vechi, mai puţine la număr, se întîlnesc şi în Slovacia, unde au o circulaţie mai largă sau mai restrînsă. Anumite cuvinte dintre acestea, ca *belčov* „leagăn", *gazda, t'arxa* „povară", *válov* „troacă", fac parte din lexicul limbii slovace literare, altele, în schimb, ca *homok* „nisip", *tarkavi* „pestriţ", reprezintă cuvinte dialectale. Aceste împrumuturi au pătruns în limba slovacă cu secole în urmă.

Din categoria acestor împrumuturi fac parte următoarele[7]: *belčov* „leagăn" Bu So HV Şi VT M, *bel'čov* Fă BS VC Fo Z MH, *beu̯čou̯* Fe Ch, *bosorka* „strigoaică" So HV Şi M Fă, *čarovat'* „a schimba" VT, *čutka* „cocean de porumb" Fe, *deplovi* „hăţ" So HV Şi VT MH M Fă VC Z, *d'eplovi* Fe Bu, *d'aplovi* Ch, *fajta* „fel" Fe Bu Bl, *gazda* „agricultor" în toate localităţile, *gerenda* „grindă" Fe Ch Bl Fo, *gol'i̯er* „guler" Fe, *gol'er* Bl, *gori̯el'* „guler" Fe, *homok* „nisip" Fe Ch Bu Vz VT SN, *kax/kex* „năduf (la cai)" în toate localităţile, *kefa* „perie" în toate localităţile, *šator* „şatră" Bl, *šor* „rînd" Bl, *tarkavi* „pestriţ" Fă, *t'arha* „povară" VT, *t'arxa* Fe Ch Vz Bl So HV M Fă, *válou̯* „troacă" Fe Ch, *valov* în celelalte localităţi.

---

[6] Deoarece împrumuturile înşirate, de obicei, au o circulaţie largă, nu specificăm localităţile unde le-am înregistrat.

[7], [8] În dreptul împrumuturilor indicăm localitatea unde am înregistrat aceste cuvinte, ceea ce însă nu exclude posibilitatea apariţiei unora şi în alte sate decît cele menţionate de noi.

Majoritatea împrumuturilor înşirate, ca *belčov, bosorka, čarovat', gazda, gol'i̯er, šator, t'arxa, váloṷ,* au o circulaţie largă în Slovacia. Despre acestea se poate presupune cu siguranţă că ele făceau parte din lexicul slovacilor în perioada colonizării. Fonetismul unor împrumuturi nu sugerează aceeaşi concluzie. Aşa de exemplu, cuvintele *t'arha/t'arxa* şi *bosorka* nu se pot explica din *teher, boszorkány,* rostite astăzi în limba maghiară, respectiv în graiurile maghiare din Bihor.

În cazul cuvintelor cu răspîndire mai mică în Slovacia, ca *homok, tarkavi,* însă, nu este exclusă posibilitatea că ele să fi fost împrumutate după stabilirea slovacilor în Bihor.

4. Împrumuturile lexicale de origine maghiară recente au pătruns în graiurile slovace bihorene din graiurile maghiare vorbite în aceste ţinuturi sau eventual din limba maghiară literară. Aceste elemente lexicale, ca şi cele de origine română, privesc diferite domenii ale vieţii şi realităţii înconjurătoare. Împrumuturi de origine maghiară care s-ar referi la viaţa administrativă, nu am înregistrat.

Aceste împrumuturi sînt: *ač* „dulgher" Fe, *baňas* „miner" Bu, *bižalma* „gutuie" Fe Ch, *boršoṷ* „mazăre" Bu Bl M, *büršojt* „tobă (mezel)" rostit cu *ü* maghiar în graiul vorbitorilor bilingvi slovaco-maghiar în Fegernic, *cukorepa* „sfeclă de zahăr" Fe Ch, *čutka* Fe „cocean de porumb", *dob* „tobă" Fe, *d'ar* „fabrică" Fe, *fijam* „fiu" M Fă, avînd la bază cuvîntul maghiar *fiam* „fiul meu", cu sufix posesival *-m, garad* „coş de moară" Bu Bl VT Fă, *gorod* „coş de moară" Fe, *gol'a* „barză" Fe Ch B Bl VC, *kerekeška* Fe „furcă de tors", *konoc* „fitil de lampă" Fe, *kosalov* „fînaţă" So HV Si, *krištajcukor* „zahăr tos" Bl, *ladikoṷ* „lădiţă" Fe, *l'egiň* „flăcău" Bl, *moktar* „hambar" Ch, *nad* „trestie" Fe, *nada* Fo Ch Bl, *nad'ina* „trestie„ Bl, *nasnip* „nuntaşi" Fe, *nulašova (muka)* „făină albă" M, primul cuvînt fiind de origine maghiară, la care s-a adăugat sufixul slovac *-ov-, ňaj* „turmă" Bu, *perkli* „şnur" Ch, *plofon* „tavan" Ch, *plotni* „plita de la sobă" Fe, *rancoví* „ridat", cu sufix slovac *-ov-, randaví* „urît" Fe Ch, format cu sufix slovac *-av-, riteš* Ch „strudel", *rokoja* „fustă ţărănească" Fe Ch, *roṷžasinovi* „roz" VT, *rožasinovi* Ch, *sikra* „scînteie" Fe, *soft* „sos" Fe, *sokaš* „obicei" Fe, *šejem* „mătase" Fe, *šonka* „şuncă" Fe, *šugňit'/šubňit'* „a şopti" Fe, format cu sufixul *-it'* după modelul verbelor slovace, *teja* „ceai" Fe Ch, *tel'ek* „parcelă de lîngă casă pentru cartofi, porumb etc." Fe VC Bu, *t'el'ek* Fe, *tepša* „tavă" Fe Ch, *upiritovaní* „(pîine) prăjită" Ch, avînd la bază cuvîntul maghiar *pirított, varoš* „oraş" Fe Ch Bu Bl VT Fo Fă, *viloň* „curent electric" Bl, *zokna* „şosetă" Ch, *zoknija* Fe, *žindej* Fe „şindrilă".

5. În funcţie de sursa directă din care au ajuns cuvintele străine în lexicul graiurilor slovace din Bihor, trebuie făcută distincţie netă între două categorii de împrumuturi:

a) Dacă corespondentul (asemănător din punct de vedere fonetic) neslovac al împrumutului există numai în graiurile maghiare, nu şi în cele româneşti din Bihor, sursa directă a împrumutului a putut fi numai cea maghiară. În acest sens, cuvintele înşirate mai sus, ca *ač* < magh. *ács, riteš* < magh. *rítes* etc. sînt de provenienţă maghiară.

b) Unele cuvinte existente nu numai în graiurile maghiare ci și în cele românești din Bihor, de ex. slc. *ik* „pană de răspicat lemne", magh. *ík*, rom. *ic;* slc. *ar* „unitate de măsură pentru suprafețe de teren", magh. *ár*, rom. *ar* etc., au putut intra în lexicul slovac din graiurile românești. La rîndul lor, aceste cuvinte în limba română pot avea diferită origine: pot fi cuvinte autohtone, de ex. rom. *gușă*, magh. *gusa*, slc. *guša;* rom. *viperă*, magh. *vipera*, slc. *vipera;* pot avea origine franceză, de ex. rom. *ar*, magh. *ár*, slc. *ar;* rom. *macaroane*, magh. *makaróu̯ni*, slc. *makaroni;* pot fi de proveniență germană, de ex. rom. *țug*, magh. *cug*, slc. *cug;* de proveniență slavă, de ex. rom. *cocoș*, magh. *kokas/kakas*, slc. *kakaš;* sau în majoritatea cazurilor pot fi de origine maghiară, de ex. rom. *ic*, magh. *ík*, slc. *ik;* rom. *mai*, magh. *máj*, slc. *máj;* rom. *badoc*, magh. *bádog*, slc. *badog*. Dacă împrumuturile din această categorie au pătruns în lexicul slovac direct din graiurile românești, atunci le considerăm ca împrumuturi de origine românească[9].

Pentru clarificarea originii precise a împrumuturilor din acest grup, trebuie stabilită sursa lor directă. În cazul unor împrumuturi — ele însă sînt puține la număr — pe baza formei sonore a cuvintelor putem stabili dacă au fost împrumutate din graiurile maghiare sau cele românești. Luînd în considerare aspectul sonor al următoarelor cuvinte slovace, este mai verosimilă originea lor românească: slc. *dungou̯* „bîrzăun" Ch, rom. *dungău̯*, magh. *dongóu̯;* slc. *holda* „hogon" *VC*, rom. *holdă*, magh. *hold;* slc. *kel'tovat'*, rom. *a cheltui*, dialectal însă *a t'eltui*, magh. *kőu̯teni*.

Alte cuvinte au putut intra în lexicul slovac mai degrabă din graiurile maghiare, de ex.: slc. *bakanče* Ch, magh. *bakancs*, rom. *bocanĉ*. Cuvîntul există și în graiurile slovace actuale în Slovacia, în limba slovacă fiind de origine maghiară, însă nu este verosimil ca la începutul secolului trecut slovacii care s-au stabilit în Bihor să-l fi folosit; slc. *bou̯da* „prăvălie" Fe Ch, magh. *bóu̯t*, rom. *bold*. Cuvîntul slovac poate fi eventual rezultatul contaminării cuvîntului maghiar cu *-ou̯-* și celui român cu *-d-;* *bou̯toš* „vînzător" Fe Ch, magh. *bóu̯tos*, rom. *boldaș;* slc. *čorda* „cireadă" în toate localitățile, magh. *csorda*, rom. *ĉurdă;* slc. *gerenda*, „grindă" Fe Ch Bl Fo, magh. *gerenda*, rom. *grindă;* slc. *gombou̯c* „gălușcă" Fe Ch, magh. *gombóu̯c*, rom. *gombou̯ță;* slc. *ilestou̯* Ch, *il'estou̯* Fe Bl „drojdie", magh. *ilestőu̯*, rom. *il'istău̯/al'istău̯;* slc. *kakaš Fe*, magh. *kakas/kokas*, rom. *cocoș;* slc. *mondul'i* „amigdale" Fe, magh. *mandula*, rom. *manduli;* slc. *oronka* „cuscută" Fo, magh. *aranka*, rom. *arancă*.

Despre majoritatea împrumuturilor lexicale din această categorie însă nu se poate stabili dacă ele au intrat în graiurile slovace din graiurile maghiare sau din cele românești. Se poate presupune că, adeseori, la înrădăcinarea cuvîntului în lexicul slovac a contribuit atît influența maghiară cît și cea română.

---

[9] Cu privire la „sursa directă" a împrumuturilor în general și la folosirea termenului de „împrumuturi prin filieră", a se vedea I. Pătruț, *„Împrumuturi prin filieră"*, CL, X, 1965, nr. 2, p. 327—336.

Împrumuturi cu etimologie multiplă reprezintă următoarele cuvinte[10]: slc. *ar* „unitate de măsură pentru suprafețe de teren" în toate localitățile, magh. *ár,* rom. *ar; badog* „tinichea" Fe Ch, magh. *bádog,* rom. *badog;* slc. *baj* „necaz" Ch Bl Fo, magh. *baj,* rom. *bai;* slc. *birka* „oaie" Fe Ch, magh. *birka,* rom. *bircă;* slc. *bodoňa* „bidon" *Fe,* magh. *bödön,* rom. *bodon; slc. bud'igou* „chiloți de femei" Bl, *bud'igovi* Ch, *bud'ugovi*[11] Fe, magh. *bugyigóu,* rom. *bud'igăi;* slc. *bunda* „cojoc" Fe, magh. *bunda,* rom. *bundă;* slc. *butor* „mobilă" Ch Bu Z, magh. *búutor,* rom. *butor;* slc. *cug* „curent" Ch Bu Bl, magh. *cug,* rom. *țug;* slc. *čapat* „cîrd de păsări" Fe, *čopot* Fo, magh. *csapat,* rom. *ĉopot;* slc. *dohošní* „muced" Fe, magh. *dohos,* rom. *dohoș;* slc. *dugou* „dop" Fe Ch Bl, magh. *dugóu,* rom. *dugău;* slc. *dul'ov* „răzor" Fo, magh. *dűlőü,* rom. *dul'eu;* slc. *fanka* „gogoașă" Fe Ch, magh. *fánk,* rom. *fanc;* slc. *fijok* „sertar" Ch, magh. *fiióuk,* rom. *fiioc;* slc. *fogaš* „cuier" Ch, *fogoš* Fe, magh. *fogas,* rom. *fogaș;* slc. *gaz* „buruieni" Fe Bu, magh. *gaz,* rom. *goz;* slc. *gep,* „batoză" M Fă, alături de *gip* M Fă, magh. *géip* și *gíp,* rom. *geip, gep;* slc. *goure* „coșar pentru păstrarea porumbului" Fe, magh. *góuré,* rom. *goureu, goreu;* slc. *guša* Ch, rom. *gușă,* magh. *gusa;* slc. *harapovi* „clește" VC, magh. *harapóu,* rom. *harapău;* slc. *iboja* „viorea" Ch, magh. *iboja,* rom. *iboia;* slc. *ik* „pană de răspicat lemne" Fe, magh. *ík,* rom. *ic;* slc. *irtovat'* „a defrișa" Ch, magh. *irtani,* rom. *a irtui;* slv. *jazmir „iasomie"* Ch, magh. *jázmir,* rom, *iazmir;* slc. *kajha* „sobă de teracotă" Fe Ch, magh. *kájha,* rom. *caihă;* slc. *kančou* „cană"; Fe, magh. *kancsóu,* rom. *canĉeu;* slc. *kikitou* „albăstreală", Fe Ch, magh. *kikitőü,* rom. *chichitău;* slc. *korhaz* „spital" Fe Ch Bu, magh. *korház,* rom. *corhaz;* slc. *koršou* „ulcior" Ch, magh. *korsóu,* rom. *corșău, corșeu;* slc. *koštovat'* „a gusta" Ch, magh. *kóustol,* rom. *a coștoli;* slc. *kup* Fe, *kupa* Ch „cupă", magh. *kupa,* rom. *cupă;* slc. *laboš* „cratiță" Fo VC, magh. *lábos,* rom. *laboș;* slc. *lada* Ch, magh. *láda,* rom. *ladă;* slc. *ler* „cuptor la sobă" Ch, *l'erňa* Bl, magh. *ler,* rom. *ler;* slc. *lilijom* „crin" Ch. magh. *lilijom,* rom. *l'il'iiom;* slc. *maj* „ficat" Ch, *máje* Fe, magh. *máj,* rom. *mai;* slc. *moržovat'* „a fărîmița" Ch Bl, magh. *morzsol,* rom.

---

[10] După împrumutul rostit în graiurile slovace indicăm corespondentul dialectal maghiar, apoi cel românesc din Bihor. Menționăm însă că nu am avut la dispoziție nici o descriere cu privire la graiurile maghiare sau românești în zona mai restrînsă locuită de slovaci. În reconstruirea cuvintelor dialectale românești ne-am servit de: a) indicațiile studentelor Clara Trubacs și Margareta Pardek, originare din Fegernic; Cl. Trubacs a completat în Fegernic *Chestionarul Noului Atlas Lingvistic Român,* b) *Atlasul lingvistic Român,* I, vol. I, 1938, vol. II, 1942, punctele 295 — Vad, 302 — Brusturi și 298 — Cozniciul de Jos; E. Petrovici, *Graiul românesc de pe Crișuri și Someș,* în „Transilvania", 1941, nr. 8, p. 551—558; I. Coteanu, *Elemente de dialectologie a limbii române,* București, 1961, p. 97—106. În legătură cu rostirea cuvintelor maghiare în Bihor am primit indicații de la L. Murádin, cercetător pr. la Institutul de lingvistică Cluj. Îi rugăm să primească sincerele noastre mulțumiri.

[11] În cursul încadrării cuvintelor românești și maghiare în sistemul morfologic slovac, aceste cuvinte au putut căpăta sufixe și desinențe slovace, de ex.: *kel'tovat', bouda, harapovi, rancovi, šugňit'* etc. Avînd însă în vedere că în articolul de față nu urmărim încadrarea împrumuturilor în sistemul morfologic slovac, de obicei nu specificăm dacă cuvîntul străin a suferit modificări de această natură.

a morjol'i; slc. *orvošag* „medicamente" Fe, magh. *orvosság*, rom. *orvoşag;* slc. *ostološ* „tîmplar" Fe, magh. *asztalos*, rom. *ostoloş;* slc. *parlag* „paragină" Ch, magh. *parlag*, rom. *părlag;* slc. *pirul'a* „tabletă" Fe, magh. *pirula*, rom. *pirulă;* slc. *preš* Fe „teasc", magh. *préi̯s*, rom. *prei̯ş;* slc. *prezl'a* Fe „pesmet", magh. *préi̯zli*, rom. *prezl'i;* slc. *rantaš* „rîntaş" Ch Bl, magh. *rántás*, rom. *răntaş, rîntaş;* slc. *rendel'ovat'* „a prescrie (despre medic)" Fe, magh. *rendelni*, rom. *a rendel'i;* slc. *riskaš* „orez" Bu Bl Z, magh. *riskása*, rom. *rişcaş;* slc. *rošta* „ciur" Fe Ch, magh. *rosta*, rom. *roştă;* slc. *šaragl'e* (locativ) „codirlă", MH, magh. *sarogja*, rom. *şoroglă;* slc. *šoš* „stîlp de gard" Ch, magh. *sas*, rom. *şoş;* slc. *špor* „sobă" Fe Ch So, magh. *spóu̯r*, rom. *şpor;* slc. *šporovat'* „a economisi" VC, magh. *spóu̯rolni*, rom. *a şporol'i;* slc. *šrof* „şurub" Fe Ch, magh. *sróu̯f*, rom. *şrof;* slc. *šurovat'* „a freca" Fe, magh. *súrolni*, rom. *a şurăl'i;* slc. *tornac* „*prispă*" Fe Ch Bl Fo, magh. *tornác*, rom. *tărnaţ;* slc. *tov* „lac" Z, *tvou̯* Fe, magh. *tóu̯*, rom. *tău̯;* slc. *vagaš* „loc defrişat" Fe Bu Bl VT, magh. *vágás*, rom. *văgaş;* slc. *vajl'ing* „oală pentru spălat vasele" Bl, magh. *vájling*, rom. *vai̯l'ing;* slc. *víka* „baniţă" Fe Ch, magh. *víka*, rom. *vică;* slc. *vipera* Fe, magh. *vipera*, rom. *viperă;* slc. *vižgalovat'* „a examina (despre medic)" Fe, magh. *vizsgálni*, rom. *a vijgăl'i;* slc. *vošolou̯* „maşină de călcat" Fe Ch, magh. *vasalóu̯*, rom. *voşolău̯*.

ОТНОСИТЕЛЬНО ПРОИСХОЖДЕНИЯ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЗАИМСТВОВАНИЙ В СЛОВАЦКИХ ГОВОРАХ УЕЗДОВ БИХОР И СЭЛАЖ

(Резюме)

По их древности лексические заимствования в словацких говорах уездов Бихор и Сэлаж могут быть: а) древними заимствованиями, вошедшими в словацкие говоры до колонизации уездов Бихор и Сэлаж (эти заимствования встречаются и в словацких говорах на территории Словакии или даже в словацком литературном языке) и б) новыми заимствованиями, проникшими в словацкие говоры после колонизации словаков в Бихоре и Сэлаже (в начале прошлого столетия).

Более новые заимствования объясняются связями словацкого населения с румынами и венграми, проживающими в этой области. По происхождению эти заимствования могут быть: а) румынскими, б) венгерскими и в) неопределённой этимологии.

Многие диалектальные слова встречаются в Бихоре и Сэлаже как в румынских, так и в венгерских говорах, напр. рум. *ic* „клин", венг. *ík* , рум. *mai* „печень", венг. *máj*, рум. *ţug* „сквозняк", венг. *cug* и т. д. Следовательно, такие заимствования в словацких говорах, как, напр. *ík* , *máj* , *cug* и т. д. могут быть как румынского, так и венгерского происхождения.

ON THE ORIGIN OF THE LEXICAL BORROWINGS IN THE SLOVAK DIALECTS FROM THE DISTRICTS OF BIHOR AND SĂLAJ

(Summary)

According to their oldness the lexical borrowings in the Slovak dialects from Bihor and Sălaj may be of two kinds: a) old borrowings having entered before the colonization and also appearing in the Slovak dialects spoken in Slovakia or even in the Slovak literary language; b) new borrowings which entered the Slovak dia-

lects from Bihor and Sălaj after the penetration of the Slovaks in these districts (the beginning of the last century).

The recent borrowings are due to the contact of the Slovak population with the Rumanians and the Hungarians from this region. According to their origin, these borrowings cam be: a) Rumanian, b) Hungarian and c) borrowings of multiple etymology. Some dialectal words are met with in Bihor both in the Romanian and the Hungarian dialects, i.e. Rom. *ic* (wedge), Hung. *ík*, Rom. *mai* (liver), Hung. *máj*, Rom. *ţug* (draught), Hung. *cug* a.s.o Thus, borrowings like *ík*, *máj*, *cug* etc., in the Slovak dialects, can be of both Rumanian and Hungarian origin.

INTERPRETĂRI CRITICE HAMLETIENE (1875—1900)

AUREL CURTUI

Cu deceniul opt al secolului trecut receptarea operei lui Shakespeare în România intră într-o etapă nouă, calitativ superioară. Faza pur informativă de simplă înregistrare cantitativă a fenomenului din perioada pașoptismului se încheiase. Acum se vorbea tot mai mult de această creație ca de un bun cîştigat, deplin asimilat culturii noastre, capabil să incite puncte de vedere diverse, să coaguleze opinii noi, să fertilizeze cîmpul unor largi dezbateri critice, menite să contribuie la ridicarea calitativă a actului literar sau teatral. Repertoriul teatrelor noastre lăsase în urmă o lungă perioadă de familiarizare cu teatrul shakespearian avînd drept rezultat transpuneri izbutite din textul poetului elisabetan în limba națională şi crearea unor roluri de nivel european. Pe urmele lui, critica literară își spune tot mai insistent cuvîntul, opera shakespeariană făcînd tot mai des obiectul unor incursiuni critice speciale. Numele lui Shakespeare este invocat adesea în dezbaterile din ce în ce mai cuprinzătoare ale problemelor generale de literatură şi de cultură. Privită din această perspectivă, exegeza hamletiană românească corespunde aproape sincronic cu evoluția mişcării noastre literare şi estetice. Prin urmare interesul față de creația shakespeariană se intensifică, pe de o parte în raport cu factorii interni determinanți, iar pe de alta în strînsă corelație cu marile curente de idei literare europene. Semnificativ e în acest sens faptul că dacă la începutul secolului trecut se traduce şi se citează frecvent din Boileau, Voltaire, Hugo, Herder, La Harpe, exegeți de mare rezonanță europeană din epoca clasicismului şi a romantismului, în ultimul sfert de veac dominante devin ideile unor critici moderni ca: Taine, Brandes, Fauget și Brunefière.

În eforturile de aprofundare ale dramei shakespeariene — greu de redus la o formulă şi o imagine definitivă — împletite cu necesitățile derivate din „solul" spiritual și literar românesc, critica noastră s-a orientat cu precădere în direcția definirii genezei operei, a problematicii și semnificației ei plurivalente şi a spiritului care i-a imprimat atîta varietate şi autenticitate. Însemnărilor cu caracter ocazional, le urmează cronici dramatice, eseuri și articole speciale, uneori adevărate studii ce reflectă ex-

trem de semnificativ efortul constant și conjugat de descifrare și înțelegere pe multiple planuri ale acestei creații. Începînd cu Ion Heliade Rădulescu și continuînd cu Eminescu și Caragiale, Shakespeare devine pentru scriitorul român un model al genului, piatra de boltă a oricărei construcții dramatice, un *etalon*, unul din termenii oricărei comparații. Scrierile de critică teatrală ale lui Eminescu, de pildă, atestă însușirea ideilor de estetică și etică scenică ale lui Shakespeare, neîntrecut creator dramatic. Poetul român se simțea chemat să abordeze cîteva din problemele ce frămîntau teatrul nostru în acea vreme. În funcție de complexitatea cuprinderii fenomenului teatral, concepțiile sale estetice vădesc o statornică admirație față de autorul lui *Hamlet*, a cărui creație impune criterii de valoare ferme. Multe din observațiile poetului vizează, printre altele, jocul scenic, necesitatea însușirii de către actori a unei arte interpretative firești, naturale, realiste, în deplin acord cu semnificația concretă a textului. Precizările făcute în acest sens de Eminescu denotă o adevărată „estetică" a scenei, a interpretării, nu lipsită de înrîurirea sfaturilor pe care Hamlet le dă actorilor în actul III, scena 2; el cere actorilor să elimine, pe cît posibil, extremele din jocul scenic, atît interpretarea „glacială" cît și „exagerarea" în trăirea personajelor. Cerința măsurii este formulată în termeni clari îndemnînd la păstrarea „măsurii cuviincioase în vorbă și gest", precum și „frumoasa cuviință", necesități care mențin echilibrul scenic în orice interpretare. Jocul interiorizat, bazat pe relevarea fiecărei idei trăite de personaj, pe nuanțarea fiecărui sentiment și stări sufletești implică „stăpînirea de sine" și „bunul cumpăt", menite să dea creației scenice „o deosebită înălțare estetică"[1].

Nu departe de tonul general al opiniilor eminesciene se situează intervențiile lui Maiorescu. Nici în cazul său nu avem de-a face cu studii sistematice despre Shakespeare, ci mai degrabă cu referiri incidentale, reflectînd însă extrem de semnificativ ecoul creației shakespeariene în conștiința critică a unei asemenea personalități marcante a epocii. În unele din lucrările lui Maiorescu se invocă adesea numele lui Shakespeare ca exemplu-model (argument) pentru susținerea și dezvoltarea unor idei estetice. Este tocmai ceea ce arată în articolul *Comediile d-lui Caragiale*[2] unde, polemizînd cu Toma Alexandru Bagdat, demonstrează că în *Othello* și *Hamlet* nu există nici o „tendință de morală practică", ci numai rațiuni superioare. „Ofelia iubește pe Hamlet. Face vreun rău cu aceasta? Ea rămîne virtuoasă și supusă, însă înnebunește din cauza lui, și de cea mai puternică emoțiune este scena în care ni se înfățișează nebunia ei... Ce învățătură de morală practică putem trage de aici?"[3]

Mentorul Junimii demonstra prin *Hamlet*, ca și mai tîrziu Caragiale, că operele viabile trăiesc nu prin „tendințele" pe care le încorporează ci

---

[1] Mihail Eminescu, *Reprezentațiile Rossi*, în „Timpul", nr. 22, 1878, p. 3; Cronicile la dramele: *Ruinele moștenirii*, idem, nr. 32, 1880, și *Ruy-Blas*, ibid., nr. 231, 1878. Vezi și Ion V. Boeriu, *Ecouri shakespeariene în critica lui Eminescu*, în „Steaua", nr.6, 1964, p. 212—214.

[2] Titu-Maiorescu, *Critice*, vol. III, Ed. Socec, 1928, p. 51—68.

[3] Idem, p. 63.

prin modul în care aceste „tendințe", aceste idei acționează asupra sufletului.

Alături de observațiile lui Maiorescu, care își au izvorul în nevoia de a-și susține ideile teoretice cu argumente de ordin practic, luciditatea observațiilor lui Caragiale nu poate fi trecută cu vederea. Ele ni-l descoperă pe autorul *Scrisorii pierdute* la curent cu evoluția dramei contemporane pe plan european și mai ales ne dezvăluie meditația lui gravă asupra semnificației adînci și novatoare a dramei shakespeariene. Caragiale el însuși autoritate în domeniul creației dramatice, este frapat de realismul dramei lui Shakespeare și solicită grabnic despuierea ei de sensul romantic cu care a intrat în cultura noastră.

Dramaturgul nostru se exprimă despre autorul lui *Hamlet* ca despre un maestru pe care îl urmează, într-un fel sau altul, în modul de a concepe creația dramatică și de la care a învățat efectiv multe din mijloacele scenice moderne (folosirea bufonului — vezi Cetățeanul turmentat).

Într-o vreme în care exegeza europeană shakespeariană vehicula încă ideile romantice ale lui Coleridge despre dramaturgul englez, Caragiale observă cu scînteietoare pătrundere că „marele brit", cum sugestiv îl numise Eminescu, este cel mai profund cunoscător al dinamismului sufletesc, stăpîn deplin pe tehnica creației.

Încă în *Cronica teatrală* publicată în „Voința națională"[4], Caragiale face o delimitare precisă între creația lui Shakespeare și operele scriitorilor romantici, Victor Hugo și Friedrich Schiller, arătînd neta superioritate a dramaturgului englez față de melodramatismul acestora. După părerea sa, impresionanta realizare scenică a lui Grigore Manolescu în *Hamlet*, spre deosebire de cea din Ruy-Blas (inferioară în multe privințe față de prima) este motivată prin deosebirea dintre cele două roluri, a posibilităților diferite pe care le oferea fiecare în parte de a descoperi un univers uman plin de semnificații: „... e mai ușor a compune o figură shakespeariană plină de adevăr decît un rol sec și imposibil, fals product tipic al unei școale literare pe care pentru teatru n-o mai poate scăpa de părăsire și uitare nici chiar talentul retoric și frumusețile stilistice ale unui Victor Hugo sau Schiller"[5]. Cu același prilej, Caragiale apreciază măreția umană a eroului shakespearian, preocupat îndeosebi de a afla adevărul și remarcă „disprețul său pentru deșertăciunile omenești".

Spre deosebire de Eminescu ale cărui observații critice în legătură cu prințul danez vizează îndeosebi tehnica interpretării actoricești, Caragiale argumentează potențarea dramatică firească, verosimilă a personajului shakespearian. După părerea sa principala carență a personajului Ruy-Blas constă în structura sa psihologică liniară, plată, care nu poate asigura un succes scenic similar cu cel al lui Hamlet. În conștiința lui Caragiale, interpretarea lui Manolescu demonstra pe deplin ideea că operele dramatice își asigură valoarea și succesul scenic prin forța dramatică, prin fondul de viață pe care-l încorporează. Grigore Manolescu a impre-

---

[4] Numărul din 18 oct.

[5] I. L. Caragiale, *Cronică teatrală*, în „Voința națională", 1885, p. 274.

sionat în *Hamlet* într-un „rol așa de bine făcut“ care a contrastat simțitor cu cel al lui Ruy-Blas, unde „lacheul blagoman“ debitează „toată seara tirade piramidale, în care-și face reclama mărețelor sale calități de inimă“[6]. Demnă de reținut în același consens general al pledoariei sale, pentru o orientare realistă atît în tălmăcirea scenică cît și în procesul de creație dramatică, este și ideea conform căreia Manolescu „este preferabil în Hamlet actorului italian Rossi“, cu toată „virtuozitatea“ acestuia din urmă. Aprecierea nu este doar un semn gratuit de nuanță patriotică, pur subiectivă, ci accentuează tocmai deosebirea calitativă dintre cele două roluri interpretate de către actorul român, respectiv italian derivată din adîncurile și nuanțările valorilor etice din jocul actorului român față de cele relativ convenționale din „partitura“ lui Ernesto Rossi cu note specifice sentimentalității romantice.

Pentru un alt om al scenei, Al. Davila, intelectual „cu gust și autoritate artistică“[7] cum sugestiv îl caracteriza mai tîrziu Tudor Arghezi, vigoarea verbului hamletian sugera mai limpede „psihologia lui Hamlet“. Teoretician și mare îndrumător al artei teatrale, autorul lui *Vlaicu Vodă* respinge aprecierile exclamative, vagi, de nuanță admirativă seacă, despre *Hamlet,* apărute în presa vremii. El pledează pentru „exprimarea unor considerente asupra sensului dramatic și puterii de expresiune“ a dramei. În această privință simțul dramatic al lui Davila e mult mai puternic, el deslușește semnificații în *Hamlet* pe care contemporanii săi nu le sesizau. Judecata estetică a acestuia deși destul de general formulată, derivă dintr-o viziune realistă asupra artei, „unele scene ale acestei drame“ părîndu-i-se „atît de puternice și de îngrozitoare“[8]. În aceeași direcție converg și observațiile despre psihologia personajului principal, sub povara urii și dezgustului față de lumea ce-l înconjoară, și modul ei de exteriorizare în „fața neguroasă și sarcastică a tainicului erou“. Rolul lui Hamlet este unul „de adîncime și de o complicațiune psihologică fără margini“, prințul danez întruchipînd prin fermecătoarea și complexa sa personalitate „toate, dar absolut toate patimile omenești“[9]. Surprinzătoare pentru vremea aceea e și observația care amintește de o tendință în interpretările scenice moderne: „De ce oare“ — se întreabă întemeiat Al. Davila — „un actor, chiar de talent, nu ar consimți să înțeleagă rolul lui Hamlet așa cum este în adevăr, simplu și limpede, și cu atît mai omenesc, cu cît e mai simplu și mai limpede?“[10]

Totul devine deci o problemă de înțelegere, de adecvare și de economie a expresiei în înfățișarea pe scenă. Hamlet este exemplul tipic. Ar fi artificial, după părerea scriitorului nostru, ca „un suflet însărcinat cu o acțiune mare“ să fie discursiv, oratoric, grandilocvent, stil cu exagerări

---

[6] Idem, p. 274.

[7] Tudor Arghezi, *Cronică teatrală,* în „Viața Românească“, nr. 9, sept. 1912, p. 354.

[8] Al. Davila, *Hamlet,* în *Literatura și arta românească,* București, 1898, p. 401.

[9] Idem, p. 402.

[10] Ibid., p. 405.

romantice, predominant la vremea respectivă nu numai la noi dar și pe scena europeană. Al. Davila, ca om de teatru admiră la Shakespeare tocmai extraordinarul său talent concretizat în simplitatea, vigurozitatea și subtilitatea construcției dramatice a lui *Hamlet* și invită la o interpretare scenică în acest consens.

După părerea lui Davila, din puzderia de exegeți hamletieni care l-au precedat, doar Goethe a înțeles adevărata natură a eroului shakespearian, numindu-l „adîncul cugetător". Dar pentru Davila, Shakespeare exemplifică în mod strălucit și capacitatea scriitorului de geniu de a crea tipuri realiste. „Pentru a indica lumii cum trebuie să fie un om" — spune autorul nostru — „genialul Shakespeare arată în contrast cu Hamlet (adîncul cugetător), pe Fortinbras (omul de acțiune). Acesta în locul lui Hamlet, și convins fiind de nevinovăția lui Claudiu, n-ar fi șovăit: Ar fi pedepsit vinovatul fără pierdere de vreme"[11]. Cu alte cuvinte creația dramatică trebuie să reflecte psihologia personajelor în mod exact, diversificat, așa cum de fapt apar în viață, cu virtuți și slăbiciuni, meritul de seamă al autorului dramei *Hamlet* trebuind a fi căutat în calitatea sa de „cunoscător adînc al omenirii". De-a dreptul surprinzătoare e aici întrebarea pe care și-o pune dramaturgul român; „Oare, pentru care cuvînt Shakespeare aduce în scenă pe Fortinbras numai la sfîrșitul piesei?" Răspunsul său este edificator, plin de semnificație: „Nu cumva prin asta cunoscătorul adînc al omenirii voiește să ne lămurească cum că adîncul cugetător e preferabil omului de acțiune și că, în orice caz, omul de acțiune trebuie să fie și un adînc cugetător? Mai știi? Multe spune Shakespeare între rînduri!"[12]

Cum vedem, cu Al. Davila am ieșit din faza referirilor incidentale, răzlețe, cu caracter exemplificator, intrînd în aceea a comentariilor de substanță, care deschid perspective ideilor, luărilor de poziție și analizei pe text. Este ceea ce realizează de fapt, cu competență și personalitate, State Dragomir, remarcabil om de teatru al vremii, în studiul *Hamlet, interpretare artistică*[13].

Cercetînd interpretările care se dau dramei, State Dragomir circumscrie, în spiritul epocii, pe baza analizei pe text, îndeosebi aspectele psihologice, mai ales ale personajului central. Una dintre cele mai răspîndite dar și bizare interpretări din acest sfîrșit de secol, aceea că „Hamlet e nebun", este respinsă de la bun început: „noi credem că Hamlet nu e și nu poate fi nebun, în înțelesul drept al acestui cuvînt"[14]. Analiza pe text a dramei îi sugerează omului de teatru român constatarea că nefericitul prinț danez „pare a fi nebun pentru alții, care n-au nimic comun nici cu inteligența, nici cu simțire cu dînsul"[15]; întreaga curte de la Elsinor, cu excepția lui Horațiu, colegul de Universitate al lui Hamlet, se deosebește

---

[11] Al. Davila, *Hamlet, Lucius—Junius—Brutus*, în *Opere complete*, vol. II, Ed. „Oltenia", [f.a.], p. 148.

[12] Idem, p. 148.

[13] „Arhiva", Iași, 1902, p. 538—564.

[14] Idem, p. 540.

[15] Ibid., p. 540.

intelectual şi moral de prinţul danez în aşa măsură încît acesta încearcă un sentiment de profundă inaderenţă şi repulsie faţă de cei incapabili să-l înţeleagă. Hamlet e deci mai mult un inadaptat de tip modern, iar „nebunia" lui apare, în ultima instanţă, ca o consecinţă a modului său de gîndire superior transpus în vorbe inaccesibile pentru cei din jur. Nu este mai puţin adevărat, ne previne State Dragomir, că „simţimintele sale în absolută contradicţie cu acele ale lor [curtenilor] îi fac să-l creadă nebun."[16]

Omul superior cu mult mediului ce-l înconjoară, prin înălţimea idealului de viaţă pe care-l exprimă, intelectualul format într-o altă ambianţă spirituală, cea de la Wittemberg, nu poate fi înţeles decît în mediul care l-a plămădit. Observaţia aminteşte desigur de teoria tainiană conform căreia opera literară îşi condiţionează o parte din valoarea ei prin exprimarea idealului de viaţă al epocii scriitorului, şi ca atare el este determinabil. Opiniile celor care susţin o dereglare mintală a lui Hamlet, sînt prin urmare fără nici un temei. Dimpotrivă, accentuează State Dragomir, el este „mintea cea mai măreaţă şi mai sănătoasă precum şi inima cea mai nobilă de la curtea din Elsinor"[17]. Se poate vedea cu uşurinţă că Hamlet, în viziunea lui Dragomir, capătă o semnificaţie moralizantă, educativă în acord cu aspiraţiile intelectuale şi morale ale epocii: „Prin gest, mişcare, expresie şi vorbă" prinţul danez „se înspăimîntă în adîncul sufletului său de falsitatea, răutatea şi nemernicia de caracter a celor ce-l înconjură."[18]

Interpretările, după cum vedem, sînt acordate exclusiv eroului central. Psihologia personajului nu este însă redusă numai la aspectul moral. Este interesant de observat că şi pentru State Dragomir, Hamlet reprezintă omul renascentist cu multiple calităţi, printre care spiritul de pătrundere şi discernere a esenţei lucrurilor, pasiunea pentru aflarea adevărului, integritatea morală şi de caracter. Ecourile care se împletesc în sufletul său sînt multiple. În mediul de intrigi şi infamii unde adevărul e substituit prin minciună, fapta cinstită prin crimă, Hamlet cu firea lui deschisă, naturală, încearcă o „mare zdruncinare sufletească". Continuîndu-şi argumentaţia, criticul pare a fi cel dintîi la noi care a sugerat simularea la care recurge prinţul pentru a-şi masca gîndurile ce-l chinuiau în dorinţa de verificare şi confirmare a celor relatate de umbra tatălui său, idee la care aderă azi mulţi exegeţi.

Merită reţinută încercarea lui State Dragomir de a defini, în ultima parte a articolului, personalitatea eroului insistînd şi asupra altor laturi ce i se par revelatorii şi anume: raţionalitatea personajului, spiritul său analitic, natura sa atît de intelectualizată, cumpănirea şi analiza profundă a faptelor, stăpînirea de sine etc. Ironia amară, muşcătoare, revoltele, persiflările sînt reflectarea fidelă a sufletului său chinuit. Starea sufletească a prinţului danez după uciderea lui Polonius este mai accentuat

[16] Ibid., p. 542.
[17] Ibid., p. 548.
[18] Ibid., p. 550.

dominată, după State Dragomir, de indignare față de decăderea morală a mamei sale și de ideea de a răzbuna moartea tatălui său. Pătrunderea acestor două stări sufletești ale personajului pun la îndemîna actorului secretele interpretării artistice. Caracterizarea, susceptibilă uneori de contradicții, repetări și unilateralitate, se dovedește improprie atunci cînd cercetătorul trece la generalizare și-l înfățișează pe prințul renașterii engleze ca fiind un caracter pasiv care „își adîncește mintea în cercetarea gîndurilor, dorințelor și durerilor sale" și prin aceasta „își amînă trecerea la acțiune"[19].

În comentariile lui State Dragomir se interferează observațiile lucide cu parodia, reușind să contureze cîteva trăsături morale și intelectuale esențiale ale personajului, contribuind prin aceasta la o mai nuanțată înțelegere și interpretare a piesei.

Alături de scriitori și dramaturgi, creația shakespeariană reține atenția unei întregi pleiade de critici dintre care mai notăm pe C. Dobrogeanu Gherea. Fascinanta personalitate shakespeariană își găsește la acesta interpretări și nuanțări diferite în stare s-o surprindă cît mai aproape de esența sa internă.

Spirit erudit și înzestrat cu o viguroasă dialectică a ideilor, pusă în slujba unei critici de tip sociologic, era și firesc ca C. Dobrogeanu Gherea să se arate frecvent preocupat de tendința de sincronizare cu mișcarea critică europeană. Comentînd drama lui Caragiale, *Năpasta*, el dezvăluie cu luciditate valoarea ei literară și etică apărînd-o de învinuirea unor critici contemporani obscuri, în opinia cărora piesa ar fi lipsită de originalitate și de „moralitate". Analiza scoate în evidență forța de convingere a scriitorului, abilitatea sa de a oferi o argumentație strînsă, consistentă, dar mai ales informația vastă de care beneficiază. Relevant este faptul că, în spiritul gîndirii critice europene, care vehicula cu insistență ideea elementului moral al operei de artă, componentă de seamă în aprecierea unei creații artistice, Gherea respinge cu vehemență viziunea îngustă, simplistă, unilaterală, superficială a unor colegi de breaslă, care identifică morala personajelor cu cea a autorului care le-a creat. Se detașează ideea că o astfel de judecată frizează ridicolul și derivă în ultimă instanță din lipsa de cunoștințe psihologice de adîncime în elaborarea actului critic. Nu Caragiale este imoral, susține cu promptitudine criticul respingînd cu hotărîre orice confuzie, ci personajele dramelor sale. Viabilitatea acestui raționament este exemplificată cu argumente luate și din dramele lui Shakespeare și îndeosebi din *Hamlet*.

Demn de reținut este faptul că, discutînd această problemă, Gherea sugera relația existentă și între opera de artă și creatorul ei, și implicația morală a acestui raport: „... nu tema morală ori imorală face moralitatea sau imoralitatea producțiunii artistice, ci felul tratării acestei teme de către artist"[20].

---

[19] Ibid., p. 552.
[20] Idem, p. 276.

Se pare că pentru prima oară în critica noastră se stabilesc și sursele documentare ale dramei: „Cronicele Danemarcei din timpurile eroice". Criticul observă apoi inconsecvențele dramaturgului englez față de adevărul istoric: „Stratul social însă descris de Shakespeare numai a daneji din timpurile eroice nu seamănă". Analiza scoate în evidență cu finețe și pătrundere lipsa de autenticitate istorică a piesei în care un om politic de rafinamentul lui Polonius sau de erudiția filozofică a lui Hamlet nu pot fi plasate în epoca la care se referă acțiunea piesei, ele relevă, mai degrabă, ambianța socială „contemporană lui Shakespeare." Inadvertența față de sursele dramei sînt și de altă natură. Este vorba de lipsă de fidelitate, de logică în motivarea conduitei și psihologiei personajelor față de cronicele, atestate documentar, care stau la baza piesei. Ca atare, în timp ce acestea vorbesc despre o regină tiranizată de „bărbatul ei urîcios și rău" fapt ce o determină să caute în fratele ei un aliat, iar acesta comite crima, ocupă tronul și se căsătorește cu ea, în drama lui Shakespeare, regina e complice la asasinarea soțului ei, „rege majestuos", om falnic și plin de virtuți, și se mărită cu fratele lui, mult mai puțin arătos: „Mai mult seamănă Hyperion cu un satir, decît regele Hamlet cu Claudius"[21]. Referindu-se la personajele piesei, dintre care reține numai eroul principal, Gherea desprinde cu justețe sarcina morală a lui Hamlet și capacitatea sa de a o înfăptui; prințul danez „e mare, drept, neînduplecat" în stare să folosească „mijloace mari și drepte, ca și țelul lui moral, altruist și mare"[22].

Observațiile lui Gherea pun în circulație idei noi despre drama shakespeariană care se integrează organic în atmosfera literară din acest sfîrșit de veac. Înrîurirea ei a fost aceea a unei creații al cărei autor ajunsese echivalent cu un mesaj de înaltă umanitate. Poate că nici subiectul propriu-zis al dramei, nici tehnica dramatică nu au impresionat atît de hotărîtor gîndirea celor care au încercat să descifreze în versurile ei propriul lor eu, ca aspirație spre adevăr și omenie, motiv pentru care Hamlet a fost, la noi ca și în alte culturi, întotdeauna (cu singulare excepții), atît o sursă de inspirație cît și un motiv de meditație pentru scriitori, esteticieni și critici.

КРИТИЧЕСКИЕ ТОЛКОВАНИЯ *ГАМЛЕТА* (1875—1900)

(Резюме)

Автор занимается критическими толкованиями, посвящёнными драме *Гамлет* румынскими литераторами в последние два десятилетия XIX-го века. Подчёркивается тот факт, что представительные писатели и критики, как: Михаил Эминеску, Ион Лука Караджале, Ал. Давила, Титу Майореску и К. Доброджану-Геря неоднократно проявляли интерес к теоретическому обсуждению драмы *Гамлет*, зачастую высказывая оригинальные взгляды.

---

[21] Ibid., p. 279.
[22] Ibid., p. 281.

CRITICAL INTERPRETATIONS OF *HAMLET* (1875—1900)

(Summary)

The paper deals with the Rumanian critical interpretations of *Hamlet* in the last two decades of the nineteenth century. It points out that such representative writers and critics as: Mihail Eminescu, Ion Luca Caragiale, Al. Davila, Titu Maiorescu and C. D. Gherea were frequently approaching *Hamlet*, in comments that reveal original views.

CHRISTINE DE PISAN

VOICHIȚA SASU

Christine de Pisan, cette Italienne de naissance mais Française de coeur, reste à jamais dans notre mémoire comme l'image de la veuve éplorée et toute sa vie peut se cantonner dans les vers célèbres „Seulete sui et seulete vueil estre".

La détresse qu'elle éprouve à la mort de son mari, Etienne Castel, ne laisse pas d'étonner et d'émouvoir. Car Christine était une heureuse exception à ces mariages fondés sur des intérêts politiques, financiers ou héraldiques au XV-e siècle, et légitimés au surplus par le Code d'André le Chapelain („Le motif du mariage n'est pas une excuse suffisante d'aimer (pour ne pas aimer")[1].

Le coup que lui porta la mort de son mari la plonge dans le désespoir le plus amer. Sa vie devient dure. Son coeur très jeune ne sait où s'attacher et même ne veut plus s'attacher.

„Vivray en dueil sanz fin et sanz mesure,
En plains, en plours, en amere pointure
De tous assaulz dolens seray servie.
D'ainsi mon temps user c'est bien droiture
Quant cil est mort qui me tenoit en vie."[2]

Sa seule raison d'exister, le seul être où ses yeux prétendaient s'adresser n'est plus. La douleur l'accable et il n'y a que les larmes pour la soulager. Les larmes pourtant ne sauraient ressusciter celui qu'elle aime plus que tout au monde.

„Qu'en puis-je mais, se je pleure et souspire
Mon ami mort, et quelle merveille est ce?"[3]

---

[1] V. de Viriville, *De l'amour et des sentiments chevaleresques*, dans la „Revue de Paris", 15 juillet 1853, pp. 191—207, et 1-er août, pp. 369—382, p. 202.

[2] *Oeuvres poétiques de Christine de Pisan*, publiées par Maurice Roy, Paris, Didot, 1886—1896, tome I-er, V, p. 6.

[3] Idem, XIV, p. 15.

La vanité de ses plaintes lui apparaît évidente et elle se révolte contre le sort qui l'a frappée injustement:

„Courroux amer porté couvertement"[4]
„Seulete, sui dolente et courroucée"[5]

Tout est vain.Ses voies sont barrées, nul espoir ne reluit dans les ténèbres, un désir la hante: la mort consolatrice, la mort oublieuse, la mort qui apporte la paix.

„Car d'autre riens nulle je n'ay envie
Fors de mourir; de plus vivre n'ay cure,
Quant cil est mort qui me tenoit en vie."[6]

Leitmotiv qui revient à chaque pas mais qui ne lasse pas, tant l'expression de cet amour-sentiment est vraie.

„Princes, priez a Dieu que bien briefment
Me doint la mort . . . "[7]

Car comment survivre, tourterelle sans compagnon, brebis égarée, sous la menace des loups?

„Comme turtre sui sanz per qui ne desire
Nulle verdour, ains vers le sec s'adrece,
Ou com brebis que lop tache a occire,
Qui s'esbaït quant son pastour la laisse;
Ainsi sui je laissiée, en grant destrece,
De mon ami . . . "[8]

Fragile, tendre, accablée, par l'indépendance et la responsabilité qui s'en ensuit, elle reste fidèle au sentiment qu'a su lui inspirer „le bel et bon et sage". Nulle complication psychologique. Elle a aimé, elle aime, des années après sa mort, un être qui le méritait, qui réunissait en lui seul la chevalerie et la courtoisie, la beauté, la sagesse, le „plaisant contenement", l'amour solide au-delà de la passion.

Les ballades qui risquaient de devenir monotones à la longue, restent vivantes grâce aux vers simples, doux, harmonieux et surtout grâce à cette tristesse amère, presque sauvage, qui se module sur des accents tantôt aigus, tantôt touchants et doux. Car ce sont là des poèmes d'amour, vécus avant d'être écrits.

---

[4] *Anthologie poétique française,* par A. Mary, Garnier—Flammarion, 1967, M. Age, tome II, p. 176.
[5] Idem, IV, p. 177.
[6] *Oeuvres poétiques,* citées, V, p. 6.
[7] *Anthologie,* citée, II, p. 176.
[8] Idem, V, p. 178.

Un grand problème se pose pourtant. A qui les autres ballades (à partir de la XXI-e) étaient-elles consacrées? Serions-nous de l'avis de la plupart des chercheurs qui étudient l'oeuvre de Christine de Pisan qui sont d'accord pour soutenir qu'elle avait écrit ces „dictiés amoureux" sur „d'autrui sentement"? Sur sa vie privée, on ne sait pas grand-chose, car, comme pour tout grand écrivain, sa vie ne reste dans la mémoire qu'en tant qu'histoire de son oeuvre.

On connaît seulement l'intérêt que les ducs de Berry, de Bourbon et de Bourgogne témoignaient à l'éducation de ses fils et la tâche de Christine de renouer les relations mondaines, en dépit des cancans et des médisances suscités par sa condition de poète, pour pouvoir marier sa fille.

On ne s'étonne donc pas de constater qu'elle semble parler assez naturellement au duc Louis d'Orléans, frère de Charles VI (dans le *„Débat de Deux Amans")*.

N'y aurait-il pas eu à la cour un seigneur qui eût pu inspirer à Christine des vers autrement tendres? On ne le sait pas. Nulle ligne qui puisse nous éclaircir. Nous voilà donc réduits à relever les seules paroles de Christine: (1402—1405).

„Car oublier impossible
M'est le doulz et le paisible,
Dont la mort me sépara.
Ce deuil toujours m'apparra."[9]

Dans *„Le Livre du Duc des Vrais Amans"* elle insiste sur le fait qu'elle écrit cette histoire d'amour par ordre et non par goût. Mais nous pouvons supposer (avec Rose Rigaud) que l'adversité qui l'oblige à prendre la plume ait accompli dans son coeur une transformation. Un déchirement intérieur s'est ensuivi, soit. Ce qui n'empêche pas qu'elle ait pu voir d'un oeil indulgent l'empressement de quelque chevalier auprès d'elle ainsi que la naissance d'une histoire conçue dans l'esprit et les limites du plus pur amour courtois!

On est d'accord avec Robineau que „jamais (elle) n'exprime la passion quand elle ne l'éprouve pas."[10]

Tout cela expliquerait, peut-être, pourquoi elle ne chante que rarement l'amour heureux. Elle préfère chanter les séparations brusques, les souffrances d'une tendresse qui n'est plus partagée.

Voyons d'un peu plus près ses autres ballades. Elles sont groupées de manière à nous laisser deviner le progrès que fait l'amour dans son acheminement vers le coeur de la femme.

---

[9] Chr. de Pisan, *Dit de la Pastoure*, V, v. 11—14.

[10] E. M. D. Robineau, *Chr. de Pisan, sa vie, ses oeuvres*, St.—Omer, 1882, p. 393.

Elle s'est laissée vaincre par les prières d'un chevalier beau, plaisant, „courtois et débonaire“:

„Il me dit si courtoisement,
En grant doubtance de meffaire,
Comment il m'aime loyaument,
Et de dire ne se peut taire,
Que neant seroit de retraire;
Et puis si doulcement souspire
Qu'à peine le puis escondire.“[11]

Elle est conquise. Devant tant de „beaulté, de grace, et tout honnour“, devant un être si digne, devant le „doulx maintien“, les „manieres rassises“, elle ne peut que s'avouer vaincue.

„Amours le veult par sa doulce maistrise,
Et moy aussi le vueil, car, se m'ait Dieux,
Au fort c'estoit folour quant je m'avise
De reffuser ami si gracieux.“[12]

Tout ce qu'elle demande, c'est („que faintise / Ne soit en vous, ne nul autre faulx tour“) la loyauté.

Elle se laisse bercer par l'espoir d'un amour heureux, sans entraves elle est heureuse et elle oublie tout:

„Vostre doulceur m'a de tous maulz garie“

On ne doit pas l'en blâmer, puisqu'elle-même ne se blâme pas: elle a, elle-aussi, droit à une vie plus fortunée:

„Et la doulour qui en mon cuer norrie
S'est longuement, qui tant m'a fait d'amer,
Le bien de vous a de tous poins tarie;
Or ne me puis complaindre ne blasmer
De Fortune qui devient
Bonne pour moy, se en ce point se tient.
Mis m'en avez en la voye et adrece
Car vous tout seul me tenez en leece.“[13]

Mais la Fortune „en ce point (ne) se tient“ pas. Son ami partira bientôt. Elle en éprouve de la peine, elle ne veut pas y croire. Les détails sont tellement précis qu'on regrette de ne pas savoir de qui il s'agissait:

„Dites moy, mon doulz ami,
S'il est voir ce que j'oy dire,

---

11 *Oeuvres poétiques*, citées, XXI, p. 22.
12 Idem, XXII, p. 23—24.
13 Ibidem, XXIV, p. 25.

Que dedens la Saint Remi
Devez aler en l'Empire,
En Alemaigne, bien loings,
Demourer, si com j'entens,
Quatre moys ou trois du moins?
Helas! que j'aray mautemps!"[14]

Elle ne verra plus son „vis", ses beaux „yeulx" au regard tendre, elle demande une dernière étreinte, un dernier baiser,

„Baisiez moy et m'acolez,
Pour Dieu, vueilliez moy rescripre,
Et du mal soiez le mire,
Dont le mien cuer affolez
Puis que vous vous en alez."[15]

C'est l'amour-passion, l'amour qui se moque des convenances, des médisants, l'amour accompli qui transparaît rarement dans les vers de Christine, et donc paraît encore plus authentique.

Les souffrances qui s'en suivent, pour dures qu'elles soient, c'est à Dieu qu'elle les vouera. Elle passera son temps à „rungier ses froins", en soupirs sans nombre qui la feront fondre „com la cire / Des soussis et des grans soings / Que pour vous aray par temps;"[16]

D'autres recherchent ses faveurs avec ardeur durant cette longue absence de l'être aimé. C'est en vain. Elle demeurera fidèle.

„Ne cuidiez pas que je soye
Si fole, ne si legiere,
Sire, qu'accorder je doye
M'amour a toute priere;"[17]

Trois semaines s'écoulent, six ensuite. En grand deuil et larmes elle attend son retour. Il ne vient pas. Tristesse l'accable, Jalousie la prend „en son gouvernement", Soupçon s'installe dans son coeur.

„. . . mais ma joye
Tourne en dueil: tout est cassé
Le bon espoir que j'avoye,
Puis que le terme est passé"[18]
„Ou peut estre qu'il aime autre plus belle
Que je ne suis, si ne lui chaut granment

[14] Ib., XXV, p. 26.
[15] Ib., *Rondeaux*, VIII, p. 151—152.
[16] Ib., XXV, p. 26.
[17] Ib., XXVII, p. 28.
[18] Ib., XXXVIII, p. 39.

De revenir, mais il n'est damoiselle
Ne nulle autre, ce sçay certainement,
Qui jamais jour l'aime plus loiaument;
Mais que me vault? quant je n'en ay confort,
Ne plus, ne moins ne que s'il estoit mort."[19]

Elle maudira l'amour et celui qui le lui avait inspiré, elle sait désormais à quoi s'en tenir. Promesses, „bel accueil" sont vite déçus.

„Ha! mon ami, que j'ay long temps amé!
Comment as tu le cuer si desloiaulx,
Que moy qui t'ay si doulcement clamé
Ami long temps, tu me fais tant de maulz?
Parjur, mauvais, plein de mençonge et faulz,
On te devrait par dessus tous clamer,
De moy laissier ainsi pour aultre amer."[20]

Le soupçon s'était avéré justifié. Celui qu'elle aimait plus que toute autre chose au monde, allait se marier, une autre allait avoir „tout son cuer", une autre allait le prendre dans sa „baillie".

„Je suis de tout deuil assaillie
Et plus qu'oncques mais maubaillie,
Quant cellui se veult marier
Que j'amoye sanz varier,
Si suis de joye en dueil saillie."[21]

Christine est-elle „un ditteur" qui traite le thème amoureux (comme on l'a affirmé)? Aurait-elle pu, alors, mettre tant de passion à décrire l'attente fiévreuse du désir incarné dans „le plus bel qui soit en France"?

„Il me tarde que lundi viengne
Car mon ami doy veoir lors.
A fin qu'entre mes bras le tiengne
Il me tarde que lundi viengne.
Si lui pri qu'il lui en souviengne;
Car pour veoir son gentil corps
Il me tarde que lundi viengne."[22]

Aucun scrupule à avouer son amour. Elle ne fait de tort à personne, elle ne fait qu'écouter son coeur, elle a mis toute sa joie et toute sa vie dans un être qui semble bien le mériter, qui a mille qualités et nul défaut.

---

19 Ib., XLI, p. 42.
20 Ib., LXII, p. 63—64.
21 Ib., *Virelays*, IX, p. 110.
22 Ib., *Rondeaux*, LII, p—177.

„Quant je ne fois a nul tort,
Pour quoy me doit on blasmer
De mon doulz ami amer?
Et a son vueil je m'acord."[23]

Quel est l'idéal de Christine? Est-il chevaleresque ou courtois? Ou les deux à la fois? La réponse serait simple. Chevaleresque lorsqu'il s'agit du bien-aimé, de son aspect, de ses qualités. Courtois selon la manière d'expression. Et lorsque nous disons „manière d'expression", nous comprenons par là une courtoisie tout extérieure; car les sentiments qui l'animent sont sincères.

Chez Christine de Pisan on retrouve la notion d'*amour* à trois significations.

La première, qui s'explique par l'influence de la littérature de son temps et surtout du *Roman de la Rose* (qu'elle a très bien connu puisqu'elle a lutté contre l'esprit anti-féministe dont la deuxième partie était imprégnée), c'est l'„*Amours*" qui apparaît comme un personnage despotique et qui exerce sa „maîtrise" sur les êtres faibles.

„Amours, il est fol qui te croit
Ne qui a toy servir s'amuse;"[24]

ou bien:

„Mespris a vers moy, mais l'amende
N'affiert pas de deniers contens
Mais du devoir qu'Amours comende
A ceulz qui sont entremettans
D'amours servir . . . "[25]

Mais la plupart du temps, la notion d'amour apparaît sous sa signification de *sentiment*, que la femme amoureuse éprouve pour l'être qu'elle s'est choisi.

„Tant le desire tousjours
Qu'en suis malade et enferme.
Or venez doncques le cours,
Amis que j'aim d'amour ferme."[26]

„Est donc ton cuer si pris et enflammé
De celle qui tant me fait de travaulx,
Que de s'amour soies si affamé
Que de moy fais contre elle petit taux?"[27]

[23] Ib., *Rondeaux*, XV, p. 156.
[24] Ib. XLIV, p. 45.
[25] Ib., XLVII, p. 48.
[26] Ib., XXXV, p. 36.
[27] Ib., LXII, p. 63—64.

Parfois, les deux notions que nous venons de rappeler se rencontrent dans la même poésie. Et c'est le chevalier qui, le plus souvent, parle. Si Christine laisse parler le chevalier amoureux de sa dame, c'est pour donner un souffle nouveau aux ballades, pour prévenir la monotonie des plaintes et des aveux en établissant un dialogue soutenu entre la dame et son chevalier.

„Mais sachiez qu'Amours me travaille
Pour votre amour et me commande,
Dame, qu'a vous servir j'entende.“[28]

La troisième signification accordée au mot *amour* que nous avons pu relever dans ses ballades, est celle de *nom* de l'être aimé. (A côté, certes, du mot *ami* qui revient beaucoup plus souvent mais n'est pas rempli de tant de valeur affective.).

„Ma doulce amour, ma plaisance cherie,
Mon doulz ami, quanque je puis amer, —
Vostre doulceur m'a de tous maulz garie, . . . “[29]

ou bien:

„Helas! m'amour, vous convient il partir
Et esloingnier de moy qui tant vous aim?“[30]

ou encore:

„Puisque vous vous en alez,
Je ne vous sçay plus que dire,
M'amour, mais en grief martire
Me tendrez, se vous voulez.“[31]

Dans ses ballades, il n'y a aucune notation de cadre naturel. Elles renferment le sentiment (que ce soit sous forme de plainte ou d'aveu) et ce sentiment n'a besoin ni d'un paysage fleuri pour s'épanouir, ni d'un cadre sombre pour se désoler. Il se suffit à lui-même grâce aux notations minutieuses que Christine prodigue et à la tournure toujours nouvelle qui ne lasse pas.

Christine se caractérise par un mode de sentir humain et spontané et par une profonde compréhension pour les amoureux, elle-même étant du nombre.

La „gentillesse“ et l'intimité du sentiment qu'elle chante sont dues à cet amour simple, impulsif, tenace, qui se passe des complications psychologiques.

---

[28] Ib., LXXVII, p. 77—78.
[29] Ib., XXIV, p. 25.
[30] Ib., XXXII, p. 33.
[31] Ib., *Rondeaux*, VIII, p. 151—152.

CHRISTINE DE PISAN

(Rezumat)

Am încercat să dăm în aceste cîteva pagini o privire de ansamblu asupra liricii poetei Christine de Pisan și, mai cu seamă, am insistat asupra exprimării sentimentului de dragoste în *Ballades, Rondeaux* și *Virelays.*

Ne-am oprit la acest sentiment etern, el fiind caracteristic liricii întregului Ev Mediu și mai tîrziu a Renașterii, și pentru că poeta Christine de Pisan, văduva plînsă, rămîne în memorie ca o expresie a iubitei care și-a pierdut dragostea. Nu vom înceta să alăturăm numelui ei celebrul vers „Seulete sui et seulete vueil estre".

Prin analiza atentă și amănunțită a versurilor sale, urmărind de-a lungul lor evoluția sentimentului de dragoste și progresele pe care el le face treptat în sufletul poetei, am încercat să ne situăm pe o poziție originală, arătîndu-ne îndoiala că poeta a rămas, după ani și ani, indiferentă la apelurile presante ale inimii și ale celor care o înconjurau. Argumentația noastră este psihologică, deoarece date precise nu există.

În concluzie am subliniat modul de simțire uman și spontan, generat de o dragoste simplă, impulsivă, tenace, fără complicații psihologice.

КРИСТИН ДЕ ПИЗАН

(Резюме)

Автор пытался произвести обзор лирики поэтессы Кристин де Пизан, уделяя особое внимание выражению чувства любви в *Ballades. Rondeaux* и *Virelays.*

Автор статьи остановился на этом вечном чувстве, ибо оно характерно для всего средневековья и позднее для Эпохи Возрождения, а также из-за того, что поэтесса Кристин де Пизан, скорбная вдова, запечатлевается в памяти как воплощение возлюбленной, утратившей свою любовь. Не перестанем воспоминать её имя в связи со знаменитым стихом *„Seulete sui et seulete vueil estre".*

Путём тщательного анализа её стихов, прослеживая в них эволюцию чувства любви и постепенные его сдвиги в душе поэтессы, автор пытается высказать оригинальное мнение, сомневаясь в том, что в течение многих лет поэтесса отнеслась с равнодушием к настоятельным призывам сердца и её окружающих. Автор приводит доводы психологического порядка, так как точными сведениями он не располагает.

В конце статьи подчёркивается гуманный и непосредственный образ чувствования, порождённый простой, импульсивной, стойкой любовью, лишённой психологических осложнений.

SOLIDARITATEA DINTRE VERBELE MODALE ȘI CELE PREDICATIVE

C. SĂTEANU

1. Microstructura formată dint-un verb modal[1] și un verb predicativ se caracterizează prin relații specifice, dintre care cea mai importantă este solidaritatea termenilor[2].

Așa de exemplu, *trebuie făcut* este o microsctructură în care solidaritatea termenilor Vm + V (*trebuie* + *făcut*) cere o clasă de functori (aceea de subiect) în microstructura *trebuie făcut planul;* în timp ce microstructura *am făcut,* în macrostructură cu același substantiv *(am făcut planul)*, cere clasa functorială a *complementului direct.*

În ambele situații centrul macrostructurii este *făcut,* care formează succesiv microstructuri cu substantivul *planul,* o dată ca subiect, altă dată ca complement direct. Solidaritatea relațională a functorilor *trebuie* + *făcut, am* + *făcut* determină selectarea clasei functoriale a subiectului, respectiv a complementului, datorită lexemelor *trebuie* și *am.* În macrostructura *trebuie făcut planul* solidaritatea pe planul conținutului funcțional se face între capacitatea de a primi subiect a verbului *trebuie* și a participiului *făcut,* iar în structura *am făcut planul*[3] solidaritatea se realizează între capacitatea de a primi un complement direct a verbului *am* și a participiului *făcut.*

Solidaritatea functorilor derivă și din caracterul tranzitiv sau intranzitiv al verbelor auxiliare, respectiv auxiliare de modalitate. S-ar putea spune că auxiliarul *am* îi redă caracterul tranzitiv participiului[4], pe cînd

---

[1] Verb modal = Vm, Verb predicativ = V.

[2] Cf. pentru noțiunea de solidaritate, B. Pottier, *Du très général au trop particulier en analyse linguistique*, în „Travaux de linguistique et de littérature", **I**, Strassburg, 1963, p.9—10; Sorin Stati, *Teorie și metodă în sintaxă,* București, 1967, p. 184; Eug. Coșeriu, *Lexicalische Solidaritäten,* „Zeitschrift für Sprach und Literaturwissenschaft", vol. I, München, caiet 3, iulie 1967, p. 294—300.

[3] Sorin Stati, loc. cit., nu admite calitatea de functor auxiliarului *am,* considerînd structura *am făcut planul* o microstructură.

[4] Cf. V. Guțu, *Forme verbale compuse,* în „Studii și cercetări lingvistice", **XIII** (1962), 2, p. 195.

auxiliarul de mod *trebuie*, fiind intranzitiv, nu e capabil să o facă, menţinîndu-l în relaţia sintagmatică subiectivă.

Functorul *planul* este considerat subiect în macrostructura *trebuie făcut planul* datorită şi faptului că această construcţie are valoarea de pasiv, ceea ce derivă atît din natura participiului, cît şi din aportul lexematic al verbului modal *trebuie*, ca în cazul verbului *este* în macrostructura *este făcut planul* (construcţie pasivă). Credem însă că *planul* apare la nominativ şi reprezintă clasa functorială a subiectului în primul rînd datorită prezenţei verbului modal *trebuie*[5].

2. Relaţia de solidaritate între functorii unei microstructuri cu auxiliar de modalitate se vădeşte şi în indicii gramaticali ai acordului. Astfel, în macrostructura *trebuie făcute planurile*, participiul se acordă cu *planurile* (subiect), ceea ce în macrostructură cu auxiliarul *am (am făcut planurile)* nu se realizează, *planurile* fiind complement direct.

O situaţie, care pare a fi acceptată de limba literară[6] şi care ne slujeşte aci, este aceea a acordului între auxiliarul de mod şi participiu *(trebuiesc făcute planurile)*, în care microstructura *trebuiesc făcute* se comportă faţă de subiectul ei ca o mărime faţă de alte mărimi şi deci, ca urmare, componenţii prezintă aceiaşi indici gramaticali. Tendinţe actuale ale limbi române arată că în structura *trebuie să fac* solidaritatea termenilor impune acordul, determină cu alte cuvinte şi la functorul *trebuie* aceleaşi morfeme pe care le prezintă functorul conjugat *să fac*, în relaţie cu subiectul: *(eu) trebuiam să fac, (tu trebuiai să faci, (voi) trebuiaţi să faceţi* etc.

Această flexionare a verbelor impersonale (considerată abatere de la normele limbii literare, dar invocată de noi aci pentru confirmarea scopului urmărit) este o consecinţă firească a relaţiei ce s-a stabilit între termenii microstructurii pe de o parte şi termenul din afară, subiectul pe de altă parte, care, prin acord, se referă la ambii termeni ai microstructurii (*eu*, subiectul se relevă atît în *să fac* cît şi în *trebuiam*).

3. Sintagmele cu *Vm* (de ex.: *trebuie*) fac parte din acele structuri sintactice în care prezenţa unor functori este impusă de un grup bifunctorial[7], în sensul că un substantiv poate apărea după *trebuie* numai dacă acesta e într-o microstructură cu un pronume personal la dativ[8]: *îmi trebuie* **creionul**.

---

[5] Vezi şi *Gramatica limbii române*, Ed. Academiei R.P.R., ed. II, vol. I, p. 230, par. 220.

[6] Cf. *Gramatica limbii române*, Ed. Academiei R.P.R., ed. II, vol. I, p. 205; Gh. N. Dragomirescu, *Auxiliarele modale*, „Limbă şi literatură", **VII** (1963), p. 247.

[7] Cf. S. Stati, *Teorie şi metodă în sintaxă*, Bucureşti, 1967, p. 187.

[8] Caracterul său modal cere totdeauna un verb, ca la toate verbele modale, înscriindu-se în microstructura Vm + V. Cînd intră în altă microstructură, pentru a putea primi un substantiv, termenul cu care formează microstructura nouă este numai pronume personal la dativ.

Microstructura *îmi trebuie* este netransposabilă[9] sau insuficientă[10]. Uneori, potrivit aspectului vorbit al limbii (adus aci în discuție doar ca întărire), substantivul este înlocuit cu pronumele conjuncte la acuzativ *l, o, i, le,* care atrag după ele omiterea lui *î* din *îmi, îți* etc. Iau naștere astfel macrostructurile *mi-l trebuie, mi-l pare, mi-l place*[11], în care pronumele personal este o clasă de functori „non omisibili"[12], deoarece fără prezența unuia din ei, *mi trebuie* este o structură nereperată, tot așa ca și în cazul *pe Ion nu-l cunoaște*[13], unde omiterea lui *l* nu e posibilă și atrage după sine și prepoziția *pe*.

Structura nereperată *mi trebuie* cere deci cu necesitate fie *î* (morfem discontinuu[14]) fie *-l, -o, -i, -le,* potrivit aspectului literar sau neliterar. Apariția pronumelor în acuzativ (*l, o* etc.) este obligatorie numai în răspunsuri, pentru a face referiri la genul și numărul obiectului *(creionul),* caracteristici ce nu se relevă în pronumele de dativ (*îmi, îți* etc.) sau în verb *(trebuie, place, pare); îmi trebuie, îți pare, ii place* pot să se refere atît la masculin cît și la feminin *(creionul, penița)* și tot așa de bine la singular ca și la plural. De aceea, credem că influența la distanță[15] pentru a informa cu privire la genul și numărul obiectului, atît de puternică în română[16], s-a manifestat și aici.

Verbele *trebuie, pare* prin regimul lor cer nominativ, dar pentru că în română cazurile N și Ac nu au mărci distincte (la substantive), numai relația cu verbul ne face să recunoaștem unul sau altul din cazuri. Autorul acțiunii rămîne același *(eu, mi),* iar *creionul* este „obiectul".

Faptul că aici „obiectul" e redat într-un caz prin nominativ (creionul), iar în celălalt prin acuzativ *(l)* a produs confuzia și s-a atribuit cazurilor înțelesul de categorie sintactică[17]. Or, ele nu fac decît să o

---

[9] Cf. S. Stati, *op. cit.*, p. 188.

[10] Cf. *Gramatica limbii române,* Ed. Acad. R.P.R., București, 1963, vol. II, p. 287—289; Al. Graur, *Pentru o sintaxă a propozițiilor principale,* în „Studii de gramatică", **I**, 1956; S. Stati, *Dependența semantică a propozițiilor și rolul lor sintactic,* în „Studii de Gramatică", **II**, 1957; Herman, *Gab es im Indogermanischen Nebensätze?,* în K.Z., 33.

[11] Fenomenul a fost semnalat în vorbirea bucureșteană de Al. Graur, în „Adevărul" din 26 sept., 1931 și mai recent în CL, **XII**, nr. 2 (1967), p. 225—236; de Adela Murar, în Hunedoara, în *O curioasă construcție sintactică? Ți-l trebuie,* în „Cercetări de lingvistică", **VIII** (1963), nr. 2, p. 313—314 și de C. Săteanu, *Probleme de sintaxă și morfologie dialectală. Construcțiile* **mi-l trebuie, mi-l place, mi-l pare,** în „Studia Univ. Babeș—Bolyai", ser. Philologia, f. 2 (1966), p. 76—88. El este întîlnit și în vorbirea intelectualilor.

[12] Cf. S. Stati, *op. cit.*, p. 188.

[13] Cf. *Id., ibid.*, p. 188.

[14] Vezi discuția în legătură cu morfemele discontinue la Iorgu Iordan, V. Guțu, Al. Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane,* Ed. științifică, București, 1967, p. 51, 122; M. Manoliu, *Asupra claselor pronominale în limba română contemporană,* în SCL, **XV** (1964), nr. 2, p. 181 și urm.

[15] Cf. S. Stati, *op. cit.*, p. 184.

[16] A se compara cu situațiile: *Să-ți trimit cartea? Trimite-mi-o, Vezi tabloul? Îl văd,* în care nu poate lipsi pronumele personal ca semn al obiectului în discuție. Nu pot zice numai: *Trimite-mi, Văd.*

[17] Vezi pentru această discuție S. Stati, *op. cit.*, p. 184.

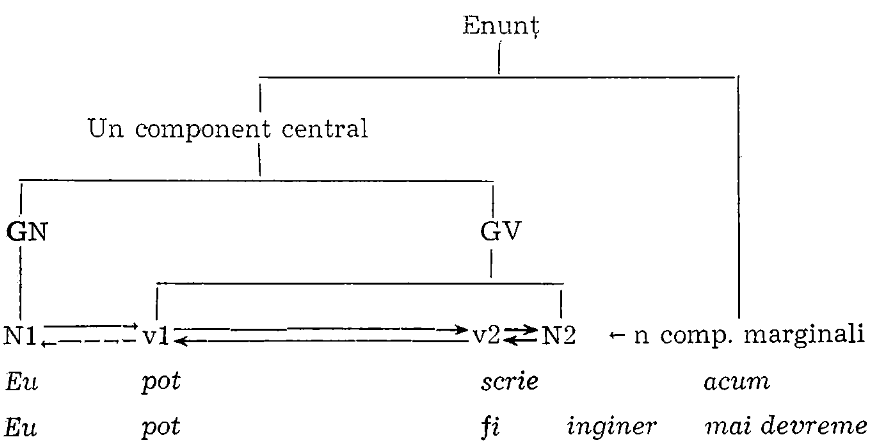
exprime. Același conținut categorial, aceeași categorie poate fi exprimată în diferite feluri: **elevul** *citește cartea, cartea e citită de* **elev**, unde categoria „autorul acțiunii“ este redată o dată prin N (un functor), iar a doua oară prin Ac (doi functori).

4. Microstructurile *Vm* + *V*, atunci cînd primesc un determinant adverbial din categoria componenților marginali într-un enunț, se comportă unitar, destul de coerent din punctul de vedere al semanticii lor.

Astfel, în enunțurile: *trebuie scris acum, pot scrie acum, pot fi inginer mai devreme,* adverbele *acum, mai devreme* se pot referi atît la *pot* sau *trebuie* cît și la *scris,* respectiv la *fi.*

De asemenea ele pot să se raporteze la ambele. Nici nu se poate sesiza bine, dacă vrem să separăm functorii grupului verbal, la care din verbe se referă, deoarece macrostructura *trebuie scris acum* se compune din microstructurile *trebuie scris, trebuie acum* și *scris acum.* Vedem că *acum* se repetă în microstructurile cu *trebuie* și cu *scrie.* În aceste condiții relaționale, *acum* se referă la ambele verbe, deoarece în această distribuție *scrie* este impregnat cu nuanța semantică de „necesitate“, în aceleași condiții de legătură sintagmatică ca și în *am scris,* unde *scris* este cuvîntul care poate exprima perfectul numai datorită valorii lui *am* care s-a inserat în aceea a verbului *scris.*

Schema enunțului cu componenți marginali după B. Pottier[18] ar îngloba în cuprinsul ei, puțin modificat, astfel structurile discutate:



Săgețile arată direcția de desfășurare a acțiunii, sau direcția de sens în atribuire, care demonstrează relația de reciprocitate între functorii grupului verbal în privința primirii conținutului unui component marginal adverbial.

[18] B. Pottier, *op. cit.*, p. 9—10.

Adverbele cercetate de noi în structurile *verb + adverb, Vm + V + Adv* au confirmat aceasta, precum şi faptul că nuanţele semantice de modalitate sînt exprimate în limba română prin asemenea construcţii. Ele nu sînt prea frecvente, datorită faptului că nici situaţiile modale, redate prin aceste construcţii verbale, nu sînt atît de dese cum sînt cele de acţiune sau de stare exprimate prin verbe predicative. Situaţiile certe în vorbire sînt mult mai dese decît cele eventuale. Se mai adaugă la acestea şi posibilitatea (deşi redusă, totuşi reală) a redării aspectului modal prin anumite afixe.

De aceea structurile *verb + adverb* în majoritatea lor sînt structuri cu *verb predicativ + adverb,* şi numai o mică parte este alcătuită din *verb modal + verb pred. + adverb.*

Lucrarea noastră avînd ca obiect structurile verbo-adverbiale, redăm în continuare structuri în care verbul este însoţit de un verb modal.

Analiza statistică a fost efectuată asupra unor adverbe din cele cercetate[19], şi anume asupra acelora care au sensul de fixare a acţiunii verbului şi de raportare a acesteia la punctul prezent din axa de extensiune temporală[20].

A(nterioritate) ——————— Px | prezent | ——————→ *P*(osterioritate)

Se constată că structurile verbo-adverbiale în care intervine un verb modal (Vm) din categoria celor discutate *(trebuie, poate, pare)* sînt foarte puţin numeroase în comparaţie cu structurile în care nu se găsesc aceste verbe.

Aşa, de exemplu, din totalul de 914 structuri cu adverbul *acum,* numai 50 cuprind şi verbele amintite alături de verbe predicative. Adverbul *azi,* care pare a fi mai mult folosit cu aceste verbe modale, nu arată o creştere faţă de construcţiile cu *acum.* Astfel, din 190 de structuri în care apare *azi* alături de verbe, doar 10 sînt în asemenea combinaţii încît să aibă şi unul din verbele modale.

Numărul este tot mai mic la celelalte adverbe: *numaidecît* apare în 4 structuri din 20; *deocamdată* apare în 3 structuri din 24; *imediat* în 3

---

[19] Analiza noastră a fost extinsă asupra unui număr de 10 086 de pagini din literatura română contemporană, ceea ce înseamnă 33 de cărţi a 300 de pagini fiecare. Am urmărit construcţiile verbo-adverbiale, dar numai pe acelea în care adverbul este din categoria acelora care realizează categoria sintactică de „complement de timp". Au fost excluse deci din lucrarea noastră adverbele care nu sînt temporale şi care nu redau ideea de timp.

[20] Din punctul de vedere al momentului la care se referă adverbele de timp, deci după caracteristicile semantice ale lor, noi am grupat aceste adverbe în şaptesprezece grupuri structurale. Fiecare grup a fost constituit din acele adverbe de timp care au comun un anumit aspect semantic al temporarului (anterioritatea, posterioritatea, punctul prezent, momentul, durata, iteraţia etc.). În cadrul fiecărui grup, desigur, există diferenţe între aspectul semantic al adverbelor.

din 33 de structuri, iar *îndată* abia într-o singură structură din 56 cîte am găsit în paginile cercetate.

Dacă față de numărul mare de structuri în care apare adverbul *acum* (914), numărul structurilor în interiorul cărora intră adverbele celelalte e atît de mic, aceasta se datorește faptului că adverbele *imediat, îndată, numaidecît, deocamdată* au nuanțe semantice mai strînse și mai puțin elastice decît *acum*. Ele fixează mai puternic momentul acțiunii, fac raportări mai înguste cu privire la posibilitatea extinderii acțiunii pe scara temporală, în timp ce adverbul *acum* are o configurație semantică ce-i permite o infinitate de combinații. El poate să se distribuie în structuri tot așa de bine cu *trebuie* ca și cu *poate,* și tot așa cu prezentul ca și cu imperfectul, perfectul simplu sau compus, precum se distribuie cu indicativul, conjunctivul sau condiționalul.

Cel mai frecvent timp cu care se combină (la aceste verbe) *acum* este desigur prezentul, urmat de un infinitiv sau de un conjunctiv al unui verb plin, „Vollverb". Și într-un caz și în altul, adverbul *acum* poate să se refere atît la verbul modal cît și la infinitiv sau conjunctiv. Nici nu putem ști bine la care din ele se referă, deoarece analizînd după microstructurile în care intră, vedem că adverbul *acum* intră în microstructuri cu amîndouă verbele.

Serii cu prezentul

a) *putea + inf. + acum*

Ștefan, dacă nu **pot rămîne** *cu tine* **acum** ... *ce valoare au sărutările noastre* ... (C. Serghi, *Cad zidurile,* 135).

... ***deși sîntem destui, nu*** **putem căuta acum** *pe altcineva.* (Vlad. Colin, *Întoarcerea pescărușului,* 240).

Tabel 1

Structuri cu adverbul ***acum***

	Verb	Poate	Trebuie	Pare
	inf.	12	—	—
Prez.	conj.	7	10	—
	part.	—	3	—
	inf.	4	—	—
Imperf.	conj.	—	4	—
	part.	—	—	—
P.S.	inf.	—	—	—
	conj.	—	—	—
P.C.	inf.	1	—	—
	conj.	—	—	—
Viit.	inf.	2	—	—
	conj.	—	—	—
Cond.		4	2	—
Pasiv		1	—	—
		31	19	

Acum, *iubite Comșa îți* **pot mărturisi...** (C. Petrescu, *Întunecare,* 265).

Vă **pot răspunde** *chiar* **acum,** (Fr. Munteanu, *În orașul de pe Mureș,* 146).

Nu mai **putem munci** *ca pînă* **acum.** (C. Serghi, *Cad* ... 365).

Acum *abia* **poate vorbi.** (Z. Stancu, *Desculț,* 210).

Și-a făcut socoteala că de **acum nu mai poate da** *înapoi.* (L. Rebreanu, *Răscoala,* II, 175).

În exemplele date, singurele de acest tip găsite în paginile consultate, adverbul *acum* formează microstructurile: *pot acum, rămîne a-*

cum, putem căuta, căuta acum etc., în care credem că *acum* se raportează deopotrivă la ambele verbe, ele fiind într-o solidaritate semantică față de acest adverb.

În cazurile în care există o prepoziție înaintea adverbului, semantica temporală nu este fixată rigid, ci primește o direcție de desfășurare care, în intervalul punctului *Prezent,* devine durată, limitată la început sau la sfîrșit[21].

Nu mai putem munci ca **pînă acum** nu ne fixează într-un cadru limitat temporal decît într-o singură direcție spre momentul vorbirii, spre punctul **Prezent** (Px). Acest punct este limita de sfîrșit a extensiunii temporale față de prezent.

Prezent

←————————————→

x

pînă acum de

Şi-a făcut socoteala că de **acuma** *nu mai poate munci* conține o structură cu fixarea acțiunii de la punctul P(rezent), care astfel este un început.

Verbul *trebuie* nu a fost găsit de noi în structuri cu infinitivul. Dacă nu a avut nici o apariție la 10 000 de pagini, poate nu e fără temei afirmația că în limba contemporană nu se mai folosește această îmbinare, frecventă în limba veche.

Toate exemplele care au fost găsite cu prezentul sînt structuri care au verbul autosemantic la conjunctiv.

b) *trebuie + conj. + acum*

Acum trebuie să mă asculți *pe mine.* (G. Călinescu, *Bietul Ioanide,* 340).

Acum trebuie să anunț *partidul că a venit.* (V. Colin, *Întoarcerea ...,* 170).

De ce tocmai **acum trebuia să-i aducem** *vești proaste.* (Fr. Munteanu, *În orașul ...,* 135).

Trebuie să plec acum. (C. Petrescu, *Întunecare,* 280).

Doctorul **trebuie să fie acum** *imediat executorul sentinței de moarte.* (G. Galaction, *Opere,* I, 75).

Acum trebuie să primești *pe socru.* (V. Eftimiu, *Teatru,* II, 325).

Pe urmă se gîndi că **acum trebuie să afle** *și taina nopților.* (V. Eftimiu, *Omul de piatră,* 125).

Coerența între cele două verbe (verbul *trebuie* și verbul cu care formează o microstructură), este destul de sesizabilă, analizînd referințele semantice ale adverbului *acum.* Pe lîngă faptul că apar alte cuvinte între

---

[21] Paul Imbs, în *L'emploi des temps verbaux en français moderne,* Paris, 1960, p. 22—24, face patru categorii de limitare a duratei: nelimitată, limitată la început, limitată la sfîrșit, limitată din ambele părți. Ele se găsesc și în limba română, doar că în cazul limitării din ambele părți, de cele mai multe ori, se folosesc două adverbe: *Asta durează* **de dimineața pînă seara.** Deși rare, cazurile cu un singur adverb sînt posibile în comparații: **De acum** *nu mai poate munci ca* **pînă acum.**

aceste verbe *(trebuie să* **mă** *asculţi)*[22], *acum* precizează momentul temporal al acţiunii atît referindu-se la auxiliarul de modalitate *(acum trebuie)* cît şi la verbul predicativ *(să-i aducem acum)* din exemplul: *De ce tocmai acum trebuie să-i aducem veşti proaste?* În cazul acesta topica ne sugerează că *acum* precizează mai mult necesitatea decît acţiunea de a aduce. Poate cu acest scop a fost plasat înaintea lui *trebuie*. Dar, prin faptul că avem încă un adverb de precizare: *tocmai*, tangenţele strînse care s-ar fi creat cu *trebuie* sînt într-o oarecare măsură slăbite, iar *acum* devine distanţat de *trebuie* şi apropiat de *tocmai*.

În acest fel, direcţia iradierii sensului „punctual" (de fixare la un punct pe axa temporală) al adverbului *acum* este aproape în aceeaşi măsură răsfrîntă asupra verbului *să-i aducem* ca şi asupra lui *trebuie*. Aceasta şi datorită faptului că *tocmai*, fiind un adverb cu funcţia primordială de precizare, aduce accentul pe unitatea *tocmai acum*, fixînd momentul redat de *acum*, fără ezitări.

Solidaritatea verbelor din microstructura *Vm* + *V*, în macrostructură cu *acum*, se vădeşte mai bine în acele combinaţii în care un element ce aparţine verbului predicativ este dislocat şi ataşat verbului modal sau, am putea zice, se alătură amîndurora[23] ca în exemplele noastre:

Dacă ne putem despărţi acum ce valoare au sărutările ... (C. Serghi, *Cad* ......, 135).

Acum ce se *poate vedea într-un dancing?* (C. Petrescu, *Întunecare*, 500).

Acum se *poate lămuri la ce priveşte* (C. Petrescu, *Întunecare*, 455).

c) *pot* + *conj.* + *acum*

Acum pot să-ţi scriu, *fiindcă începe să-mi dea serioase speranţe*. (Ş. Cioculescu, *Viaţa lui I. L. Caragiale*, 150).

Crezi că de **acum** *înainte* **pot** să **ajung** ... (C. Petrescu, *Întunecare*, 45).

Acum poate să **mă aresteze**, *mi-am zis*. (*Proza umoristică română*, II, 70).

Acum puteţi să-mi trageţi *cu parul*. (L. Rebreanu, *Răscoala* II, 55).

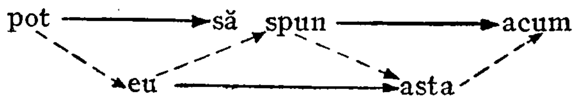
Dar **pot** *eu* **să-ţi spun** *asta acum, cînd mergi la moarte?* (G. Călinescu, *Bietul* ..., 530).

Şi în cazul acestor structuri apar dislocări care arată că *acum* se poate referi la ambele verbe. În ultimul exemplu, distanţarea între *pot* şi *să spun* s-a făcut pentru a se insista asupra posibilităţiii realizării acţiunii de către **eu**, tot aşa cum realizarea acţiunii *să-ţi spun*, în momentul *acum*, este posibilă numai dacă se proiectează asupra lui *asta*, adică dacă se efectuează obiectul „spunerii" înainte ca relaţia *pot eu* + *să spun* + *acum* să fi luat naştere.

---

[22] Cf. V. G u ţ u, *op. cit.*, p. 59—81.
[23] Vezi pentru această discuţie V. G u ţ u, *op. cit.*, p. 70 şi urm.

Vedem simetria schemei care realizează această dependenţă reciprocă între termenii structurii:



Eu, prin acord, se referă la *pot* şi *să spun* deopotrivă, tot aşa ca şi *asta* la *să spun* şi la *acum.*

Din aranjarea pe două nivele putem deduce că functorii sînt în relaţie între ei, dar în două tipuri de relaţie: relaţie primară între functorii din primul nivel: *pot + să spun + acum,* şi relaţie de gradul II între functorii din nivelul II: *eu + asta.* Functorii din primul nivel sînt non-omisibili, iar ceilalţi sînt din categoria componenţilor marginali care pot fi omişi. *Acum,* care e tot un component marginal, prin relaţia de solidaritate dintre verbele *pot* şi *să spun,* primeşte o pondere mai mare, marcată şi prin intonaţie, care este de tip ascendent.

d) *trebuie + part + acum*

În aceste structuri, în care verbul *trebuie* se combină cu un participiu, solidaritatea reciprocă se manifestă şi în acordul lor simultan cu subiectul.

Zidurile principale **nu trebuiesc tencuite acum.** (Fr. Munteanu, *În oraşul* . . . , 310).

. . . *totul* **trebuie trăit acum** *eroic şi voluntar.* (*Omagiu lui Mihail Sadoveanu,* 400).

Serii cu trecutul

Anterioritatea, ca extensiune pe axa temporală, stă la polul opus posteriorităţii. Raportată la punctul prezent, ea este marcată prin morfeme sau prin unele cuvinte ce exprimă anterioritatea.

Din categoria cuvintelor care marchează acest raport fac parte unele adverbe cu sens de anterioritate ca: *ieri, alaltăieri, înainte, aseară, odinioară etc.* Cu toate acestea, şi adverbul *acum* poate să se combine cu serii verbale ce exprimă trecutul[24].

a) *perf. compus + inf. + acum*

Şi ce dacă **n-am putut-o verifica acum.** (Fr. Munteanu, *În oraşul* . . . , 390).

b) *Impf. + inf. + acum*

. . . *Îşi spuse deodată [. . . . . .] că* **acum putea ieşi** *din oraş fără grijă.* (V. Colin, *Întoarcerea* . . . , 245).

. . . **acum putea vorbi** *în linişte* . . . (L. Rebreanu, *Răscoala,* 55).

La 1848, revoluţionarii voiau unitate şi democraţie, **acum** *însă, cînd avem un stat unitar, ce* **puteau visa** *cu ajutorul unei puteri străine?* (G. Călinescu, *Bietul* . . . , 220).

---

[24] Structuri cu mai mult ca perfectul sau cu perfectul simplu nu au fost întîlnite.

... *dar* **acum** *Ioanide* **nu** se **putea acomoda** *cu ideea neantului.* (G. Călinescu, *Bietul* ..., 465).

În aceste structuri, unde imperfectul e combinat cu un infinitiv, acțiunea este adusă și sincronizată cu momentul vorbirii, datorită adverbului *acum*. Pentru acel moment (care poate fi în trecut, după cum se vede din exemple), imperfectul redă o acțiune a cărei extensiune temporală se găsește pe punctul prezent.

De aceea, adverbul *acum* poate apărea neîngrădit alături de un verb la imperfect. Uneori această apariție are și o nuanță semantică de condiție sau de dorință.

Adverbul poate fi interpretat deci ca referindu-se la verbul modal *(acum nu se putea)* sau la verbul predicativ *(acum se acomoda)* din macrostructura *acum nu se putea acomoda.* Nici nu putem decide, de fapt, care e microstructura în care intră adverbul *acum*. Imposibilitatea de a decide derivă, de fapt, din referirea lui *acum* la ambele verbe.

Aceeași nuanță semantică de condiție este redată (poate chiar mai puternic) cînd imperfectul este al verbului *a trebui.*

... *înțelese că* **trebuia să aibă acum,** *căci n-avusese nici cei doi lei.* (M. Preda, *Niculae Moromete,* 25).

.... **Trebuia să plec de acum** *o săptămînă.*

— *Cînd* **trebuia să vii?**

— Acum două săptămîni.

Adverbul *acum,* care este mai elastic în fixarea timpului la un punct, primește, ca în ultimele două exemple, un determinant temporal *(o săptămînă, două săptămîni),* care precizează sensul de moment al lui *acum.*

Ideea de condiție este redată în modul cel mai evident atunci cînd verbul este la condițional, fie prezent, fie trecut (vezi tabelul 1).

Masa se terminase și **acum ar trebui să se culce.** (M. Preda, *Niculae Moromete,* 105).

..... **ar trebui să izbucnesc** *mai mult decît oricînd* **acum** *că e vorba de fratele meu* ... (V. Eftimiu, *Teatru,* II, 540).

Aș fi putut fi acum *printre cei „numai cinci morți“* (C. Serghi, *Cad* ...., 350).

Toate cazurile care au verbul modal la condițional prezent redau de fapt o direcție spre posterioritate, deoarece în momentul vorbirii acțiunea nu e realizată, urmează să se realizeze în funcție de condiția sau dorința exprimată sau presupusă.

Serii cu viitorul

Viitor + inf. + acum

Acum am să-i pot spune ... (Fr. Munteanu, *În orașul* ... 355).

Acum — *spunea ea* — **n-o să te mai poți face** *ofițer.* (Z. Stancu, *Desculț,* 80).

Viitorul redă direcția spre posterioritate, realizat aici cu ajutorul auxiliarului *am să, o să.* În exemplul al doilea avem o construcție cu nume predicativ *(ofițer),* care ajută la fixarea acțiunii spre viitor, adverbul *acum* redînd mai mult circumstanța („în aceste condiții“, „în aceste împrejurări“) decît punctul temporal.

Construcțiile cu adverbul **acum** rămîn însă specifice în selectarea prezentului. Această selectare se datorește, în primul rînd, sensului de prezent al adverbului *acum*, dar tot așa de bine se poate spune că *acum* este selectat pentru prezent, datorită marelui număr de acțiuni ce se desfășoară în prezent. Cum celelalte adverbe au indici semantici mai puțin bogați, neputînd intra în numeroase combinații sintactice, pentru redarea categoriei de complement de timp cu referire la prezent rămîne să fie selectat *acum*.

Tabel 2

Structuri cu adverbul *azi*

	Verb. pred.	Poate	Trebuie	Pare
Prezent	inf.	5	—	—
	conj.	1	1	—
	part.	—	—	—
Imperf.	inf.	—	—	—
	conj.	1	—	—
Cond.		2	—	—

Structurile cu adverbul *azi*, cel mai frecvent după *acum*, apar într-un procentaj (5,10%), aproape identic cu cel al structurilor cu adverbul *acum* (5,55%)[25], fixînd momentul acțiunii la punctul prezent.

Nu **pot veni astăzi** *la voi.* (A. Baranga, *Comedii*, 560).

.... *această idee s-a adîncit, încît* **astăzi nu pot spune** *cu toată convingerea* ... (*Proza umoristică*, ..., 415).

Azi *însă un „Benz" solid și elegant* **poate să dea** *frisoane.* (L. Rebreanu, *Răscoala*, 120).

Cu toate acestea, în cazurile care urmează, adverbul *azi* nu fixează acțiunea la ziua de azi, ci la un moment prezent „permanent" la o anumită variantă de timp (perioadă, epocă)[26].

Dar vorba aia, **azi nu mai poți avea** *încredere în nimeni.* (A. Baranga, *Comedii*, 60).

Nu **se mai poate călători astăzi** în liniște. (L. Rebreanu, *Răscoala*, I, 45).

Adverbul *azi* (neglijăm deosebirile de variante: *azi, astăzi*) își realizează o sursă semantică a sa, aceea de „contemporan" datorită și celorlalți functori, care vin cu sensul lor, ca lexeme, și ajută la conturarea în macrostructură a actualizării prezentului sub înțelesul de perioadă.

Condiționalul relevă o nuanță asemănătoare din semantica adverbului *azi*, dacă nu chiar aceeași ca și mai înainte.

---

[25] Procentajele sînt stabilite numai pe baza materialului consultat de noi. Aproximația și posibilitatea unui decalaj își face loc și aici ca la toate statisticile care iau în considerare, dintr-un număr infinit de posibilități, un număr limitat de cazuri.

[26] P. Imbs, *L'emploi des temps verbaux en français moderne*, Paris, 1960, p. 12: „...c'est un temps omnitemporel (ou panchronique) qui comprend tous les époques du temps; nous verrons que „le présent" est éminemment approprié à l'expression de l'omnitemporel". Iar la p. 22—24 stabilește categoria „duratei nelimitate".

Dar **azi nu aş mai putea concepe** *să-i spun altfel.* (*Omagiu* ..., 105).
Dacă aţi lucra cu toţii ca tovarăşa Anica, atunci piesele şi **azi ne-ar putea veni.** (Fr. Munteanu, *În oraşul* ...., 275).

O uşoară deosebire de nuanţă e sesizabilă, deoarece în structurile de mai sus, sensul de „ziua de azi" este mai relevat decît în cele anterioare, unde nuanţa de „contemporan" primează.

Tabel 3

Structuri cu alte adverbe

Verbul modal / adverbul	Imediat	Numaidecît	Îndată	Deocamdată
Prezent	3	2	—	2
Imperfect	—	2	—	1
Perf. simplu	—	—	1	—

Macrostructurile în care intră adverbele *imediat, numaidecît, deocamdată, îndată,* sînt foarte puţin numeroase, nu numai acelea în care aceste adverbe apar alături de verbe predicative însoţite de verbe modale (îmbinare ce constituie obiectul analizei de faţă), ci şi în structuri cu verbe predicative neînsoţite de verbe modale.

Aceste adverbe apar atît de rar datorită sensului lor lexical, care restrînge posibilităţile lor de combinare la momentul vorbirii sub aspectul său de „clipă", unitate de timp foarte limitată pe scara punctului prezent. Dacă *azi* putea să-şi manifeste conţinutul într-un interval mai lung (o zi, uneori o perioadă), iar dacă *acum* a arătat spargerea unor bariere ale momentului prezent, adverbele în discuţie nu sînt capabile să se reverse cu conţinutul lor semantic peste ideea de moment.

Exemplul *Doctorul* **trebuie să fie acum imediat** *executorul sentinţei de moarte,* demonstrează foarte bine acest lucru prin faptul că adverbul *acum,* pentru a reda „momentul", a fost nevoie să fie însoţit de *imediat.*

Îi spuse că **trebuie să plece imediat.** (L. Rebreanu, *Răscoala,* II, 105).
Dacă **nu poţi să răspunzi imediat,** *nu e nevoie.* (Fr. Munteanu, *În oraşul* ..., 95).
Se gîndi că **trebuie să plece numaidecît.** (L. Rebreanu, *Răscoala,* I, 191).
Îndată *după dejun* **trebuie să plece.** (L. Rebreanu, *Răscoala,* II, 10).

Structurile acestea arată că acţiunea verbelor este fixată la un moment foarte puţin extins, aproape de loc, şi că momentul se referă atît la verbul la conjuntiv cît şi la auxiliar. Deopotrivă sînt atinse de sensul „momentan" al lui *imediat* şi verbul *trebuie* şi *să plece.* Nici nu putem separa necesitatea exprimată prin *trebuie* de acţiunea de a pleca exprimată de *să plece,* căci nu putem alege care din două este mai impusă de moment.

Există totuşi şi aici unele aspecte semantice care lasă latitudinea în vorbire, mai ales la recepţionare şi decodificare.

... *o ţeavă* **putea să fie montată numaidecît.** (T. Arghezi, *Lina,* 260).

Un accident la o ţeavă delicată **putea să fie reparat numaidecît.** (C. Serghi, *Cad* . . . . . , 415).

Sînt exemple care vădesc o posibilitate de realizare a acţiunii, „de a repara" ţeava, spre exemplu, într-un timp ce nu este constrîns în limitele unei clipe.

Şi mai evidentă este această diferenţiere semantică în exemple ca:

Factorul acvatic **se putea totuşi deocamdată suplini** *prin fîntîni şi bazinuri.* (G. Călinescu, *Bietul* . . . . , 95).

Deocamdată trebuie să fim atenţi. (*Proza* . . . . , 35).

Aici nuanţa diferită de referire la „momentan" este datorată chiar conţinutului adverbului *deocamdată*, care face, de fapt, o subcategorie în cadrul acestor adverbe „momentane". *Deocamdată* opreşte acţiunea, dar oprirea nu este în limitele unui punct fix, ci într-un interval, care are şi o uşoară încărcătură de „durată".

Este singurul adverb cu care am întîlnit, în cazurile cercetate, auxiliarul de mod a *părea: Pe acolo,* **deocamdată pare să fie** *linişte.* (L. Rebreanu, *Răscoala*, I, 240).

Raportarea adverbului la auxiliar sau la predicativ este şi în aceste cazuri discutabilă, mai ales că apar situaţii în care topica relevă referirea la amîndouă.

În exemplul: *Factorul acvatic* se **putea** *totuşi* **deocamdată** *suplini* . . . (G. Călinescu, *Bietul* . . . . , 95), adverbul *deocamdată*, ocupînd locul dintre cele două verbe, iradiază semantic spre ambii termeni verbali ai structurii.

*

Studiul microstructurii *VM* + *V* din punctul de vedere al solidarităţii termenilor ei a relevat că această microstructură, încadrîndu-se în macrostructuri, se comportă destul de coerent în primirea unui alt termen.

În unele cazuri, al treilea termen este chiar singurul posibil *(mi-***l** *trebuie)*, sau o anumită clasă *(trebuie făcut* **planul***)*.

Studiul microstructurilor cu adverbe de timp din clasa celor care redau ideea de „momentan" a relevat de asemenea că solidaritatea între functorii verbali se pronunţă şi se manifestă şi faţă de aceste adverbe, aşa cum, credem, se va arăta şi în studiul celorlalte clase de adverbe de timp corelate cu seriile temporale ale verbelor.

СОЛИДАРНОСТЬ МОДАЛЬНЫХ И ПРЕДИКАТИВНЫХ ГЛАГОЛОВ

(Резюме)

Исходя из того, что микроструктура, состоящая из модального и предикативного глаголов (*Vm*+*V*) является достаточно связной в современном румынском языке, автор анализирует на основе богатого фактического материала некоторые аспекты степени связности между членами данной микроструктуры:

a) В микроструктуре, имеющей центром предикативный глагол (напр. *trebuie*) и адъюнктом модальный глагол *trebuie*, солидарность этих членов обусловливает селекцию функториального класса подлежащего (*trebuie făcut planul*).

б) Отношение солидарности между функторами микроструктуры с модальным вспомогательным глаголом проявляется также в грамматических показателях согласования: *trebuie făcute planurile.*

в) Микроструктура с модальным глаголом относится к тем синтаксическим структурам, в которых присутствие функторов навязано двухфункториальной группой, в смысле, что имя существительное в именительном падеже появляется после модального глагола, если последний находится в микроструктуре с местоимением в дательном падеже: *îmi trebuie creionul (îmi trebuie* является недостаточной синтагмой).

г) Микроструктура *Vm+V*, тогда, когда получает временной адвербиальный определитель, ведёт себя унитарно, связно с точки зрения семантики её членов. Наречие *acum* из макроструктуры *trebuie scris acum* относится к обоим членам.

Для иллюстрации солидарности членов *Vm+V*, в структурах с наречиями времени, выражающими „мгновенное", автор приводит материал, извлечённый из 10 086 страниц, в котором прослежены наречия *acum, azi, imediat, numaidecît, îndată, deocamdată* в соотношении с временами глаголов.

LA SOLIDARITÉ ENTRE LES VERBES MODAUX ET LES VERBES PRÉDICATIFS

(Résumé)

Partant du fait que la microstructure formée d'un verbe modal et d'un verbe prédicatif (Vm+V) est, dans le roumain contemporain, relativement cohérente, l'auteur, dépouillant des matériaux abondants, analyse certains aspects du degré de cohérence entre les termes de cette microstructure:

a) Dans la microstructure ayant comme centre un verbe prédicatif (ex. *trebuie*) et comme adjoint le verbe modal *trebuie*, la solidarité de ces termes détermine le choix de la classe fonctorielle du sujet *(trebuie făcut planul).*

b) La relation de solidarité entre les fonctions d'une microstructure à auxiliaire modal se révèle aussi dans les indices grammaticaux de l'accord: *trebuie făcute planurile.*

c) La microstructure à verbe modal fait partie des structures syntaxiques où la présence de certains facteurs est imposée par un groupe bifonctoriel, dans le sens qu'un substantif au nominatif apparaît après le verbe modal si celui-ci se trouve dans la microstructure avec un pronom au datif: *îmi trebuie creionul (îmi trebuie* est un syntagme insuffisant).

d) La microstructure *Vm+V*, lorsqu'elle reçoit un déterminant adverbial temporel, se comporte de façon unitaire et cohérente au point de vue de la sémantique de ses termes. L'adverbe *acum* de la macrostructure *trebuie scris acum* se rapporte aux deux termes.

Pour illustrer la solidarité des termes *Vm+V* dans des structures à adverbes de temps exprimant le „momentané", l'auteur apporte des matériaux extraits de 10.086 pages, où sont étudiés les adverbes *acum, azi, imediat, numaidecît, îndată, deocamdată* en corrélation avec les temps verbaux.

SINTAXA FRAZEI ŞI PROBLEMA VOCATIVULUI

G. GRUIŢĂ

Controversatei probleme a vocativului se pare că i se găseşte în sfîrşit o soluţie la care aderă tot mai mulţi specialişti. Argumente de ordin sintactic şi morfologic, aduse cu mijloace moderne sau tradiţionale de investigaţie, acreditează părerea că vocativul este un caz regent, nominativul persoanei a II-a[1]. Funcţia sa sintactică de bază e aceea de subiect al unui imperativ real sau subînţeles[2]. Cînd dublează alt vocativ, devine apoziţia acestuia (ex. *frate Ioane*), dar aceasta nu e întrebuinţarea cea mai frecventă a vocativului.

Învins, după cum se vede, în morfologie şi sintaxa propoziţiei, vocativul încearcă o ultimă rezistenţă în sintaxa frazei. Cît timp era considerat ca făcînd parte din propoziţie, fără a îndeplini rolul vreunei părţi de propoziţie[3], el nu crea dificultăţi în analiza sintactică la nivelul frazei. O frază

---

[1] Cf. Carmen Vlad, *Categoria gramaticală a persoanei la substantiv*, în SCL, **XXI**, 1970, nr. 3, p. 281 („Trăsătura pertinentă în opoziţia N/V e *persoana*. Astfel, vocativul se transferă de pe poziţia cazului al cincilea din paradigma substantivului pe poziţia *nominativ* a persoanei a II-a"). În acelaşi articol autoarea dă o listă a lucrărilor privitoare la limba română, unde apare ideea corespondenţei vocativului cu persoana a II-a a numelui. S-ar mai putea adăuga Timotei Cipariu, *Gramatec' a Limbei Romane, Partea II, Sintetica*, Bucureşti, 1877 (Cf. p. 39: „Cele alte nume, în catu suntu sustantive, tote suntu: în vocativu de person'a a doua; -er' în nominativu, şi în cele alalte casure, suntu de person'a a treia"), precum şi recentul studiu al Paulei Diaconescu, *Structură şi evoluţie în morfologia substantivului românesc*, Bucureşti, 1970, (Cf. p. 107: „Se poate considera deci că substantivul cunoaşte categoria persoanei cu doi membri în opoziţie: pers. II [vocativ], pers. III [non-vocativ]").

[2] Cf. Carmen Vlad, *op. cit.*, p. 282 („În prezenţa imperativului Np2 (Np2 = nominativul persoanei a II-a = vocativ — n.n.) e subiectul lui; în lipsa acestuia e subiectul unei propoziţii eliptice"). Pentru aceeaşi idee cf. şi M. Zdrenghea, *Este vocativul un caz?* în S.C.L., **XI**, 1960, nr. 3, p. 797—801.

[3] Cf. *Gramatica limbii române*, vol. I, Bucureşti, 1954, p. 145; *Gramatica limbii române*, vol. I, ediţia a II-a revăzută şi adăugită, Bucureşti, 1963, p. 79. („Vocativul face parte din propoziţie, avînd funcţiunea de semnal, de adresare, dar nu îndeplineşte rolul nici unei părţi de propoziţie".)

ca următoarea: *Înălțate împărate, zise atunci Făt-Frumos, eu n-oi avea pace și odihnă pînă ce nu ți-oi aduce fata înapoi* (Folclor) se analiza astfel:

1. *Înălțate împărate, eu n-oi avea pace și odihnă* — principală regentă;
2. *pînă ce nu ți-oi aduce fata înapoi* — subordonată temporală;
3. *zise atunci Făt-Frumos* — principală incidentă.

Acceptînd ideea că vocativul constituie totdeauna o propoziție imperativă[4], eliptică sau nu de predicat, el trebuie tratat ca o propoziție aparte. În cazul de față, *Înălțate împărate* este a patra propoziție a frazei. Dificultatea începe abia de aici, căci se pune problema naturii raporturilor propoziției vocative[5] cu celelalte propoziții ale frazei.

O soluție, față de care avem însă rezerve, ar fi aceea propusă de Laura Vasiliu: „Vocativul este deci un caz. Îndeplinește funcția unei propoziții imperative și exprimă o relație de independență sau de dependență neobligatorie"[6]. Pentru relația de dependență neobligatorie, autoarea are în vedere o situație ca aceea din construcția *Nebunule ce ești!* În care cele două propoziții *(Nebunule* și *ce ești)* pot fi concepute și independent una de cealaltă[7]. Aici explicația se poate admite, dar fraza reprezintă un caz particular, o construcție pietrificată. Există însă atributive care se subordonează unor astfel de vocative și la care relația de dependență nu e în nici un caz facultativă. Spre exemplu:

Ia stai, mă rog, puțin, jupîne de jos,
Care te socotești că nu știu cine ești.
(Gr. Alexandrescu, *Pisica sălbatică și tigrul*)

Între propozițiile *Ia stai puțin, jupîne de jos* și *care te socotești* există un raport de subordonare. Menționăm că vocativele regente nu sînt rarități în limba română, ci ele pot fi întîlnite și în cele mai cunoscute texte clasice. Iată cîteva fraze care ilustrează aserțiunea de mai sus:

Hyperion, ce din genuni
Răsai c-o-ntreagă lume,
Nu cere semne și minuni
Care n-au chip și nume.
(M. Eminescu, *Luceafărul*)

---

[4] Și noi credem că această idee a fost convingător demonstrată în ultimul timp. Cf. mai ales Carmen Vlad, *op. cit.*, și P. Trost, *Qu'est-ce que le vocatif?* în „Bulletin linguistique", **XV**, 1947, p. 5—7.

[5] Termenul aparține lui Sorin Stati (Cf. Sorin Stati, *Contribuții la studiul definiției și clasificării propoziției*, în SCL, **VI**, 1955, nr. 3—4, p. 307).

[6] Laura Vasiliu, *Observații asupra vocativului în limba română*, în SG, **I**, București, 1956, p. 7.

[7] Cf. Laura Vasiliu, *op. cit.*, p. 7, nota.

| Hyperion, nu cere semne şi minuni | = principală regentă

↑

| ce din genuni răsai c-o-ntreagă lume | = subordonată atributivă.

Tinere, ce plin de visuri urmăreşti vre o femeie,
Pe cînd luna, scut de aur, străluceşte prin alee
Şi pătează umbra verde cu misterioase dungi,
Nu uita că doamna are minte scurtă, haine lungi.
(M. Eminescu, *Scrisoarea IV*)

| Tinere, nu uita | = principală regentă

↑

| ce plin de visuri urmăreşti vre o femeie | = subordonată atributivă

Oltule, care-ai fost martur vitejiilor trecute
Şi puternici legioane p-a ta margine-ai privit,
Virtuţi mari, fapte cumplite îţi sînt ţie cunoscute
Cine oar poate să fie omul care te-a-ngrozit?
(Gr. Alexandrescu, *Umbra lui Mircea. La Cozia*)

| Oltule | = principală regentă

↗ ↖

| care-ai fost martur vitejiilor trecute | şi | (care) puternici legioane p-a ta margine-ai privit | = atributive

Analiza atentă a unui mare număr de texte conţinînd propoziţii vocative ne-a condus spre următoarele constatări privitoare la raporturile acestui fel de propoziţie cu restul frazei:

1. Propoziţia vocativă nu poate fi subordonată niciodată[8].

2. Poate fi principală regentă:

a) Cînd cuvîntul regent nu e numele în vocativ, subordonata poate fi de orice fel, exceptînd subiectiva, căci orice propoziţie vocativă are subiect, real sau inclus.

Tinere, fii / ce ţi-ai dorit! — vocativă regentă + predicativă;
Tinere, cîntă / ce vrei! — vocativă regentă + completivă directă;
Tinere, vino / cînd (cum, unde, cu cine, dacă etc.) vrei! — vocativă regentă + subordonată circumstanţială;

b) Cînd regent e însuşi numele în vocativ, subordonata nu poate fi decît atributivă, ca orice propoziţie care determină un substantiv sau un substitut al acestuia. O astfel de atributivă are absolut întotdeauna pre-

[8] Excludem cazurile de vorbire directă legată de tipul *El a zis că fugi, dom'le.*

dicatul la persoana a II-a. Acesta este un argument foarte serios în favoare acceptării vocativului ca persoana a doua a numelui, căci atributiva are totdeauna predicatul la persoana numelui său regent, cînd pronumele relativ e în nominativ, după cum se poate observa și în următoarele fraze:

Eu, ce sînt un biet morar
Fără nici un pic de carte,
Mă-nchin ție de departe,
Măi vestite făbular.

(V. Alecsandri, *Amicului A. Donici*)

Eu — regent, pers. I
ce sînt un biet morar fără nici un pic de carte — atributivă cu predicat la persoana I.

Tu dar ce prin iubire, la a iubirei soare,
Ai deșteptat în mine poetice simțiri,
Primește-n altă lume aceste lăcrimioare
Ca un răsunet dulce de-a noastre dulci iubiri.

(V. Alecsandri, *Steluța*)

Tu — regent, pers. a II-a
ce prin iubire, la a iubirei soare, ai deșteptat în mine poetice simțiri — atributivă cu predicat la persoana a II-a.

3. Propoziția vocativă poate fi principală independentă (incidentă):

Ivirea ta, Adame, părea să fie o glumă.

(T. Arghezi, *Chemarea înălțării*)

Vocativul *Adame* formează o propoziție vocativă eliptică de predicat, care nu se încadrează în schema frazei, fiind incidentă.

Uneori vocativa regentă formează împreună cu subordonatele sale o frază incidentă. *Acum, dragi prieteni, care ați luptat alături de noi și ne-ați fost de atîta folos, noi vă părăsim și nădăjduim că vă vom fi și noi de ajutor cîndva.* (Folclor).

Fraza *dragi prieteni, care ați luptat alături de noi și ne-ați fost de atîta folos* este incidentă. În interior ea are următoarea organizare:
dragi prieteni — vocativă principală regentă, eliptică de predicat;
care ați luptat alături de noi — atributivă, subordonata vocativei;
și ne-ați fost de atîta folos — atributivă, subordonata vocativei.

4. Propoziția vocativă poate fi principală coordonată cu altă principală, care de obicei este imperativă și ea.

Stai, Ioane, și citește!
Stai, Ioane, dar nu citi!
Scrie, Ioane, sau citește!

În încheiere, atragem atenţia asupra faptului că în enunţuri ca *Scrii, omule?* vocativul *omule* nu este subiectul lui *scrii*, căci acest verb nu e la imperativ, modul obligatoriu al predicatului oricărei propoziţii vocative[9]. Aşadar, *Scrii, omule?* formează un enunţ cu două propoziţii principale, independente din punct de vedere gramatical.

СИНТАКСИС СЛОЖНОГО ПРЕДЛОЖЕНИЯ И ПРОБЛЕМА ЗВАТЕЛЬНОГО ПАДЕЖА

(Резюме)

Исходя из мысли о том, что звательный падеж всегда образует побудительное предложение с выраженным или с эллиптическим сказуемым, в зависимости от того, если этот падеж сопровождён или не сопровождён глаголом в форме повелительного наклонения, автор прослеживает возможные отношения между ,,звательным предложением'' и остальными предложениями, входящими в состав сложного предложения. Вывод, к которому приходит автор, следующий: ,,звательное предложение'' не может быть придаточным предложением, взамен может быть главным управляющим, главным самостоятельным или главным сочинительным предложением.

LA SYNTAXE DE LA PHRASE ET LE PROBLÈME DU VOCATIF

(Résumé)

Partant de l'idée que le vocatif constitue toujours une proposition impérative, elliptique ou non quant au prédicat selon qu'il est accompagné ou non d'un verbe à l'impératif, l'auteur examine successivement les rapports possibles entre la „proposition vocative" et les autres propositions de la phrase, et parvient aux conclusions suivantes: la „proposition vocative" ne peut pas être une subordonnée; en échange elle peut être principale régente, principale indépendente, principale coordonnée.

[9] Faptul e subliniat şi de Carmen Vlad, *art. cit.*, p. 281.

LOCUL NUMELUI ÎN TRIUNGHIUL BAZIC

VIOREL PĂLTINEANU

Numele, ca obiect al onomasiologiei, se confundă uneori fie cu complexul sonor, fie cu sensul. Aceste confuzii se pot uşor înlătura raportînd numele la cunoscutul triunghi al lui Ogden şi Richards[1], preluat de ei, şi de alţii, de la filozofii antici[2].

Acest triunghi sugerează foarte bine grafic relaţia tripartită dintre limbaj, realitate şi gîndire (fig. 1).

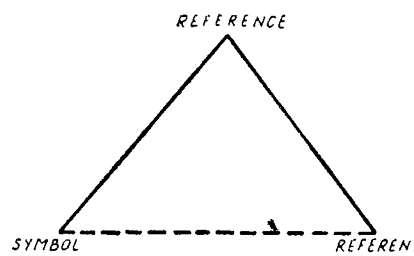


Fig. 1.

Egalizarea numelui cu complexul sonor nu este posibilă pentru că pe plan logic sau în procesul de semnalizare acesta din urmă nu are, luat izolat, nici o valoare[3]. Alăturarea nemijlocită a numelor proprii de obiectele desemnate duce implicit la considerarea numelor drept simple înşiruiri de fenomene, deci la confundarea complexului sonor cu numele, care, în realitate, are şi o latură de conţinut, chiar şi în cazul numelor proprii.

Cea mai frecventă confuzie pare a fi aceea dintre sens şi nume, deşi sînt două elemente distincte: numele desemnează realitatea numai printr-o însuşire considerată de cele mai multe ori caracteristică, iar sensul este format de totalitatea caracteristicilor obiectului, printre care se află şi cea care a stat la baza numelui, aşadar „sensul este mai cuprinzător

[1] cf. A. Schaff, *Introducere în semantică*, 1966, p. 238.

[2] Heraclit imagina un circuit între *ergos*, *logos* şi *epos* — apud E. Coseriu, într-o conferinţă ţinută la Cluj, în aprilie 1971; Platon, într-unul din dialogurile sale, vorbeşte de legătura dintre *idee, obiect* şi *cuvînt*, cf. J. Vendryes, *Sur la dénomination*, în „Bulletin de la Société de linguistique", 1952, p. 11; stoicii detaliază problema, subliniind legătura dintre aspectul sonor al cuvîntului, înţelesul său şi realitatea reflectată, cf. S. Stati, *Interferenţe lingvistice*, Bucureşti, 1971, p. 182. Ideea e preluată mai tîrziu şi de Ch. Peirce (cf. B. Malmberg, *Les nouvelles tendances de la linguistique*, Paris, 1968, p. 187), B. Russell, A. Schaff (cf. A. Schaff, *op. cit.*, p. 237).

[3] cf. P. Miclău, *Semn, semnal, „arbitrar"*, în PLG, **IV**, 1962, p. 98.

decît ideea cuprinsă în numele care îl îmbracă ...“[4]. Sensul se poate apoi extinde foarte mult, de exemplu, cu valori figurative. Sensul, prin componentele sale, semele, *reflectă* în limbă realitatea, notele noţiunii, pe cîtă vreme numele *indică* noţiunea în totalitatea sa, indiferent cîte note are această noţiune. În el de obicei se concretizează numai o notă, numai o trăsătură a realităţii exprimată prin noţiune, de aceea se ajunge ca numele să rămînă neschimbat, în timp ce noţiunea se schimbă şi aceste schimbări sînt reluate de sens. Se poate cita rom. *plug*, care la început a denominat o unealtă din lemn pentru arat pămîntul, acum el se referă la una din metal; sensul a evoluat odată cu obiectul, dar numele a rămas acelaşi indiferent de modificările de sens. Există o legătură permanentă între sensul vechi şi cel nou, menţinută cu ajutorul numelui. Cauzele care duc la schimbările de sens nu au nici un efect asupra numelor. Cînd se modifică obiectul, se schimbă sensul, dar numele rămîne acelaşi; cînd se schimbă atitudinea vorbitorului faţă de obiectul denumit, are loc o modificare de sens, dar numele rămîne mai departe neschimbat. *Atom*, ca obiect, ca referent, nu s-a schimbat, a rămas acelaşi, în timp ce ideea despre el a suferit o modificare în urma descoperirii structurii sale, nemaifiind, în concepţia oamenilor de ştiinţă, indivizibil[5]. De fapt, e vorba aici de raportul între sens şi nume. Cînd s-a denominat *atomul* pentru prima dată, s-a plecat de la o însuşire a acestuia, aceea de a fi „indivizibil“, dar s-a văzut că acesta nu e de fapt „atomos“ (= „indivizibil“) şi deci s-a schimbat sensul, numele de *atom* era deja statornicit, desemna acest obiect şi a rămas în continuare, indiferent de conţinutul semantic. Dacă acesta ar fi astăzi pentru prima dată denominat, sau s-ar cere ca el să primească alt nume, ar fi numit altfel decît „atomos“, pentru că nu mai are această caracteristică.

O noţiune, un obiect poate avea mai multe nume[6], existînd la baza formării lor o singură însuşire sau mai multe însuşiri. Pentru primul caz să luăm rom. *licurici* „insectă din ordinul coleopterelor, a cărei femelă răspîndeşte în întuneric o lumină fosforescentă“ (v. DLRM). În unele regiuni găsim pentru această insectă şi numele de *scînteuţă* sau, în altele, de *steluţă*, deci trei nume pentru aceeaşi insectă, toate pornind de la aceeaşi însuşire şi reprezentînd acelaşi sens: „insectă din ordinul ...“. Pentru cazul al doilea, apelăm la un exemplu care să se refere la mai multe limbi: peştele „Rhodeus sericeus amarus“, în româneşte are mai multe nume, printre care şi acela de *plutică*, pentru că e mic şi pluteşte la suprafaţa apei, în rusă i se spune *gorceak*, pentru că e amar (tot aşa şi în germană, *bitterling*), în maghiară *szivárványos ökle*, pentru că masculul, în perioada reproducerii, este foarte viu şi frumos colorat: violet pe operculi şi spinare, argintiu pe laturi, portocaliu pe abdomen, roşu pe

---

[4] F. Asan, *Note în legătură cu sensul cuvîntului*, în PLG, **IV**, 1962, p. 129.

[5] cf. S. Ullmann, *Language and Style*, Oxford, 1964 (trad. italiană, Firenze [1968], p. 36).

[6] În care caz avem de-a face cu sinonime şi se formează un cîmp onomasiologic, cf. K. Baldinger, *Sémasiologie et onomasiologie*, în RLiR, 111—112, tom. XVIII, 1964, p. 270.

aripioare, iar dunga de pe coadă, verde ca smaragdul[7]. Toate aceste nume au avut ca puncte de plecare diferite particularități ale peștelui, dar sensul cuvintelor amintite este în toate limbile același: „specie mică din familia ciprinidelor ... ". De aici concluzia că numele conține o trăsătură esențială a referentului, iar sensul, toate trăsăturile esențiale ale clasei din care acesta face parte[8].

Raportul dintre sens și nume e foarte sugestiv prezentat de E. Coșeriu[9] (vezi fig. 2), unde se vede clar că între *signifié*-uri se realizează raporturi de semnificație, iar între cuvinte în totalitatea lor și obiectele desemnate se realizează raporturi de desemnare[10].

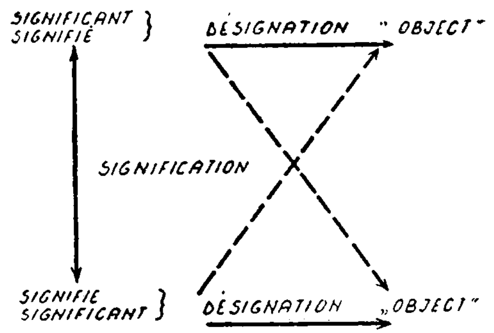


Fig. 2.

Numele, ca element al onomasiologiei, nu a fost reprezentat în cadrul triunghiului cunoscut, ci doar s-a sugerat de către K. Baldinger drumul onomasiologic și cel semasiologic prin săgeți care leagă vîrful de sus și cel din stînga. Primul drum, cel onomasiologic, ar fi de la concept la formă, iar cel de-al doilea, semasiologic, invers, de la formă la concept[11]. Dar aceste drumuri nu spun prea mult despre nume, despre componentele lui. O încercare recentă face K. Heger, care, pentru a găsi un loc adecvat numelui și pentru a sugera și grafic cunoscuta idee a neidentității noțiunii cu sensul, transformă triunghiul într-un trapez, în care reprezintă nu numai obiectul, noțiunea, sensul și forma, ci și sememul, între noțiune și sens și numele, pe care îl consideră echivalent cu un monem și pe care îl plasează între sens și complexul sonor[12] (v. fig. 3).

Monemul însă, în accepția lui A. Martinet, nu e neapărat echivalent cu numele; monemul e definit de lingvistul francez ca o unitate minimală, care nu poate fi analizată într-o succesiune de semne mai mici[13], or, multe nume sînt formate nu numai dintr-un monem, ci dintr-un șir de moneme. Într-un exemplu ca *albișoară* „peste mic, alb", avem o succesiune de trei moneme: *alb* + *ișoar* + *ă*. În accepția lui B. Pottier, monemul este același lucru cu complexul sonor, el se descompune în foneme[14], așadar înlocuirea termenului de nume cu cel de monem nu e binevenită.

---

[7] Th. Bușniță, I. Alexandrescu, *Atlasul peștilor din apele R. S. România*, ed. a II-a, București, 1971, p. 78—79.

[8] F. Asan, *op. cit.*, p. 130.

[9] *Les structures lexématiques*, în „Zeitschrift für französische Sprache und Literatur", neue Folge, Heft 1, 1968, p. 3.

[10] *Ibidem*, p. 3.

[11] K. Baldinger, *op. cit.*, p. 269.

[12] K. Heger, *Les bases méthodologiques de l'onomasiologie et du classement par concepts*, în TLL, **III**, 1, 1965, p. 33.

[13] A. Martinet, *Elemente de lingvistică generală*, București, 1970, p. 34.

[14] cf. K. Heger, *op. cit.*, p. 21 și 23.

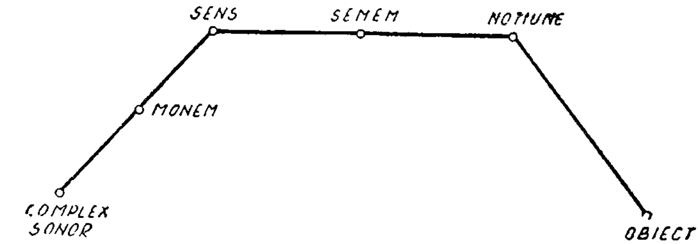


Fig. 3.

Locul pe care îl fixează Heger *numelui* (la el, *monem)* nu este potrivit din trei motive: 1. legătura dintre sens şi complexul sonor e directă, imediată, nu se realizează prin intermediul numelui; 2. numele se compune dintr-un complex sonor şi doar o părticică a sensului, nu din tot sensul. altfel spus, dintr-un şir de foneme şi un sem, ca element de conţinut. 3. locul nu e potrivit nici pentru faptul că legătura între nume şi un obiect, în procesul comunicării, nu se realizează prin parcurgerea drumului invers, nu se refac toate etapele prin care s-a trecut în momentul creării numelui respectiv. Dacă, de exemplu, unui obiect i s-a atribuit un nume pornindu-se de la o comparaţie sau metaforă, treptat acest lucru poate fi uitat de vorbitor, desemnîndu-se direct obiectul prin noul nume. Apropierea între obiect şi numele său, în procesul comunicării, nu se mai face pe acelaşi drum, ci pe unul mai direct. În desenul lui Heger însă, nu există nici o posibilitate în afara drumului iniţial parcurs.

Folosindu-ne de triunghiul clasic, am încercat să plasăm numele în mijlocul acestuia, pornind de la considerentul că el, numele, trebuie să se găsească la egală distanţă între sens, formă şi obiectul pe care îl desemnează (vezi fig. 4).

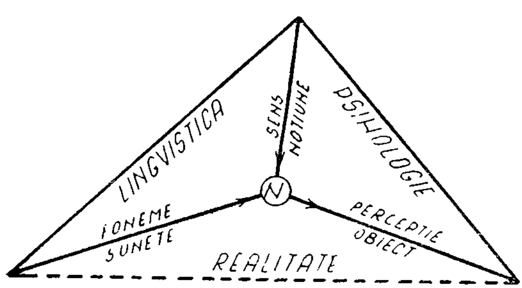


Fig. 4.

În punctul central al triunghiului se asociază complexul sonor cu un sem al sensului, iar unitatea dintre acestea are legătură directă, pe alt drum decît cel iniţial, spre obiectul pe care îl desemnează. Situat în acest punct, numele evită legătura directă (care neglijează elementul de conţinut din componenţa numelui) între complexul sonor şi obiectul desemnat şi deci nu mai creează confuzia identităţii complexului sonor cu numele, pentru că el are acum şi un component conceptual, semul respectiv. Nici în cazul cuvintelor onomatopeice nu se realizează o legătură nemijlocită între complexul sonor şi obiect. Numele *cucului,* de exemplu, chiar dacă imită sunetele pe care le scoate pasărea denominată astfel, s-a format prin perceperea unei realităţi, s-a ajuns la noţiunea de „pasăre care scoate aceste sunete...“, s-a imitat acest cîntec cu material

lingvistic, care s-a asociat în punctul propus cu un sem al sensului și apoi numele nou format s-a folosit direct pentru desemnarea acestei păsări.

În cazul cuvintelor în care s-a pierdut motivarea, putem spune că au fost rupte legăturile dintre punctul nostru şi cele două vîrfuri (din stînga și sus), rămînînd doar legătura cu celălalt vîrf, al obiectului.

Credem că desenul propus poate sugera grafic și alte raporturi, cum ar fi cele dintre fonem — FONOLOGIE și sunet — FONETICĂ, sens — SEMANTICĂ și noțiune — PSIHOLOGIE și altele.

МЕСТО ИМЕНИ В БАЗОВОМ ТРЕУГОЛЬНИКЕ

(Резюме)

После обзора мнений, раньше высказанных отдельными исследователями относительно семиотического треугольника, автор пытается поместить имя в центр этого треугольника, уточняя, что имя состоит из звукового комплекса и частицы значения — сема. Одновременно, автор предлагает разделение площади этого треугольника, подсказывая связь между языкознанием, психологией и действительностью.

LA PLACE DU NOM DANS LE TRIANGLE BASIQUE

(Résumé)

Après avoir passé en revue les opinions antérieures relatives au triangle sémiotique, l'auteur tente de placer le nom au centre de celui-ci, en précisant que le nom est formé d'un complexe sonore et d'une parcelle du sens, un sème. En même temps, l'auteur propose une compartimentation de la surface de ce triangle en suggérant une liaison entre linguistique, psychologie et réalité.

DIN MORFOSINTAXA DEMONSTRATIVULUI *CEL (CEA, CEI, CELE)*

G. G. NEAMŢU

0.0. Printre problemele controversate ale gramaticii româneşti se numără şi categoria articolului. Inclus în gramaticile mai vechi în clasa pronumelui, acceptat ca parte de vorbire distinctă în gramaticile curente, articolul este din nou în centrul preocupărilor de gramatică, afirmîndu-se tot mai frecvent ideea că nu constituie o parte de vorbire distinctă, ci este doar un morfem al determinării[1].

Această ultimă aserţiune priveşte mai cu seamă articolele hotărît (propriu-zis) şi nehotărît. Celelalte două, demonstrativ (adjectival) şi genitival (posesiv), sînt puse sub semnul întrebării ca articole, fiind asimilate, într-un fel sau altul, clasei pronumelor (indiferent de denumirea ce li se dă)[2].

0.1. Notele de faţă vin în continuarea unor argumente ce sprijină ideea că *cel (cea, cei, cele)* nu este articol, în sensul uzual al termenului[3].

1.0. Vom accepta ca o trăsătură sintagmatică adjectivală posibilitatea de a avea complemente. Odată cu substantivizarea adjectivelor, prin «articulare», complementele ca determinanţi se vor exclude. Examinăm din acest punct de vedere situaţia adjectivelor calificative şi a participiilor cu

---

[1] Cf., în acest sens, Valeria Guţu Romalo, *Articolul şi categoria determinării în limba română actuală*, în *Elemente de lingvistică structurală*, Bucureşti, 1967, p. 225—237; Iorgu Iordan, Valeria Guţu Romalo, Alexandru Niculescu, *Structura morfologică a limbii române contemporane*, Bucureşti, 1967, p. 166—180.

[2] Cf. Mircea Zdrenghea, *Articol sau pronume?*, în *Omagiu lui Alexandru Rosetti*, Bucureşti, 1965, p. 1029—1033; idem, *Limba română contemporană. Morfologia*, Cluj, 1970, p. 98—102; Maria Manoliu Manea, *Sistematica substitutelor din româna contemporană standard*, Bucureşti, 1969, p. 65—69; G. Gruiţă, *Observaţii asupra pronumelui posesiv*, în Studia Univ. Babeş—Bolyai, ser. Philologia, f. 2, 1969, Cluj, p. 143—146. Cf. şi articolele noastre *Despre calitatea de pronume a lui* **cel (cea, cei, cele)**, în CL, **XV**, 1970, nr. 2, p. 313—322 şi *Note despre «cel» adverbial*, în Studia Univ. Babeş—Bolyai, ser. Philologia, f. 1, 1972, Cluj, p. 117—121.

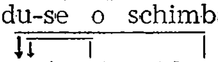
[3] Unele trăsături ale acestui «articol», inclusiv schiţarea unor argumente pentru calitatea pronominală (adjectivală) se găsesc în cele două articole ale noastre mai sus amintite (unde sînt date şi cîteva aspecte din bibliografia problemei).

valoare (întrebuințare) adjectivală însoțite de *cel (cea, cei, cele)*[4]. În cazul în care determinanții externi ai acestui grup vor fi *atribute*, putem recunoaște „substantivizarea" și, implicit, calitatea de articol a lui *cel (cea, cei, cele)*. În caz contrar (determinanți = complemente), grupul nu are în întregime valoare substantivală, excluzîndu-se articolul. Fie exemplul Cele **discutate** *aseară (ieri, alaltăieri; aici, acolo; cu însuflețire, viu; cu privire la X, despre teatru* etc.) *m-au impresionat în mod deosebit*, în care **discutate** este adjectiv participial, *nesubstantivizat*. Dovada este seria de complemente ce-l pot determina (și ar fi greu de contestat că sînt altceva decît complemente).

Așadar *cele* nu este articol, nu este agent de substantivizare. În grupul dat, capacitatea de a fi subiect o are numai *cele*, care este un pronume[5] (un articol propriu-zis nu are funcție sintactică).

Similar: *cei buni la carte, cei tineri pe-atunci, cei buni de gură*...

1.1. Nici în superlativul relativ al adjectivelor nu există motive suficiente pentru a putea vorbi de articol sau morfem de comparație[6]. Reluăm exemplul: *a)* Cei **mai buni** *la carte (dintre ei, din clasă, pe-atunci* etc.) *au fost premiați*. Nesubstantivizînd adjectivul *buni* (deoarece are complemente), *cei* nu este articol. Neavînd articol, adjectivul *buni* nu este nici subiect. Singura valoare nominală susceptibilă de a fi subiect (în nominativ) este *cei*. Verbul predicativ al propoziției cere și are un subiect — *cei*. Un morfem nu poate avea însă funcție sintactică. Deci *cei* (cu toate formele: *cel, cea, cele*) nu este nici morfem. În mod similar: b) *Ei sînt* cei **mai buni** *la carte*. Rămîne aici de demonstrat că *cei (cel, cea, cele)* are funcția sintactică (este nume predicativ). Vom accepta, pe lîngă identitatea construcțională cu situațiile de la *a)*, că adjectivul se acordă cu *cei* și nu invers (nici o parte de vorbire nu se poate acorda cu un adjectiv). Se exclude astfel caracterul adjectival al lui *cei* (un adjectiv nu se acordă cu alt adjectiv), precum și cel morfematic: un morfem nu poate avea ca subordonat lui și acordat un adjectiv. Rezultă că este un pronume (nu adjectiv și nici morfem) cu funcție de nume predicativ[7]. În lipsa lui *a fi* (sau a oricărui alt verb copulativ sau predicativ), *cel (cea, cei, cele)*, apărînd în subordonare imediată cu acord, este adjectiv, producîndu-se o schimbare a sensului relațiilor (dependențelor) sintactice:



oamenii cei mai buni[8].

---

[4] Nu interesează, la acest nivel de analiză, diferențele existente între cele două clase de adjective.

[5] Indiferent că-l numim demonstrativ formă scurtă, pronume semiindependent etc. (cf. nota 2).

[6] Cf., pentru terminologia și argumentația structuralistă a comparației, Marcela Manoliu, *Asupra categoriei comparației din limba română*, în SCL, **XIII**, 1962, nr. 2, p. 201—214.

[7] În grupul *cei mai buni* trebuie să fie un nume predicativ și acesta este pronumele *cei*.

[8] Cf., pentru aceeași schemă, D. D. Drașoveanu, *Curs de sintaxă a limbii române contemporane*, ținut la Facultatea de filologie, Cluj, 1969—1970.

Se dovedeşte deci a fi discutabil caracterul gramatical (morfematic) al categoriei comparaţiei (aici, superlativul relativ). Considerăm, în acest sens, mai semnificative elemente ca acordul[9], raporturile sintagmatice etc., decît anumite particularităţi distribuţionale ale lui *cel (cea, cei, cele)* sau ale adverbului de intensitate *mai*[10].

1.2. În absenţa substantivului, *cel (cea, cei, cele)* avînd valoare nominală îşi subordonează adjectivul, producînd schimbări de funcţii şi raporturi. Astfel, adjectivul care are printre funcţiile sale specifice pe cele de nume predicativ şi element predicativ suplimentar (generate prin acord), le pierde în favoarea lui *cel (cea, cei, cele)*. În prezenţa unui verb copulativ (*a fi*, de exemplu), adjectivul este atribut atît la pozitiv, cît şi la superlativ: *ei sînt buni* — *ei sînt cei buni* — *ei sînt cei mai buni*[11].

N_1 N_2 — N_1 $I(N_1)$ $II(N_2)$ — N_1 $III(N_1)$ $IV(N_2)$

Funcţii: I — nume predicativ; II — atribut; III — nume predicativ; IV — atribut. Acelaşi lucru se întîmplă şi în prezenţa unui verb predicativ, *cel (cea, cei, cele)* devenind element predicativ suplimentar (I), iar adjectivul — atribut (II): *ei lucrează voioşi* — *ei lucrează cei mai voioşi*. Re-

N_1 N_2 — N_1 $I(N_1)$ $II(N_2)$

ţinem acest ultim exemplu, dată fiind raritatea elementului predicativ suplimentar în N neacordat (N_1)[12]. Rămîne ca o cercetare ulterioară să stabilească detaliat care verbe acceptă şi care nu acceptă distribuţia lui *cel (cea, cei, cele)* cu adjectivul (în lipsa lui *mai*) în modelul *subiect* (subst., pron. etc.) + *verb* (copulativ sau predicativ) + *cel (cea, cei, cele)* + *adjectiv*. E vorba de exemplu ca: *Ei sînt cei mai buni; Ei sînt cei buni; Ei lucrează *cei voioşi* (nereperat).

2.0. Cît despre «cel» invariabil din superlativul relativ al adverbelor, au fost formulate unele argumente pentru a-i contesta orice valoare nominală[13]. Mai adăugăm acum alte observaţii în acelaşi sens.

---

[9] Acesta este o realitate ce caracterizează substanţial structura gramaticală a limbii române.

[10] Trecînd peste superlativul absolut (cu adverbele *foarte, prea, tare* şi alte mijloace de realizare — fonetice, lexicale, sintactice), greu este de dovedit caracterul morfematic al *locuţiunilor adverbiale* cu care se formează comparativul de egalitate sau de inferioritate (*tot aşa de, tot atît de, la fel de, mai puţin* etc.).

[11] Cf., pentru ierarhia cazurilor, D. D. Draşoveanu, *O clasificare a cazurilor cu aplicaţie în problema posesivelor*, în CL, **XIV**, 1969, nr. 1, p 77—83 (cf. şi nota 8).

[12] Ne gîndim la numele predicativ substantival pe lîngă unele aşa-zise copulative ca *a ajunge, a ieşi, a se face, a părea* etc. Dacă acestora li se contestă calitatea de copulative, fiind considerate predicative (cf. D. D. Draşoveanu, *Despre elementul predicativ suplimentar*, în CL, **XII**, 1967, nr. 2, p. 241, unde este acceptat ca verb copulativ doar *a fi*), numele predicativ devine element predicativ suplimentar în nominativ neacordat: *El pare* **student** (N_1).

[13] Cf. şi articolul nostru *Note despre «cel» adverbial*, în Studia Univ. Babeş—Bolyai, Philologia, f. 1. 1972, Cluj, p. 117—121.

2.1. Paralelismul cu *cel (cea, cei, cele)* nu merge decît în superlativul relativ, în rest nu: *cel bun, cei buni* sau *omul cel bun, oamenii cei buni,* dar nu şi **cel bine*.

2.2. Nici paralelismul cu *cel — un — l(le)* sau *cea — o — a* etc. nu-i probează identitatea cu *cel (cea, cei, cele)* — pronume (adjectiv). Compară: *un leneş — leneşul — cel leneş* cu *un bine, binele,* dar nu şi **cel bine*.

2.3. Dacă în superlativul relativ al adjectivelor punem sub semnul îndoielii calitatea morfematică a lui *cel(cea, cei, cele),* prin analogie vom accepta acelaşi lucru şi în superlativul relativ al adverbelor. Încercîndu-i o încadrare morfologică, îl numim *«cel» adverbial.*

К ВОПРОСУ О МОРФОСИНТАКСИСЕ УКАЗАТЕЛЬНОГО СЛОВА *CEL (CEA, CEI, CELE)*

(Резюме)

Автор приводит новые доводы с тем, чтобы оспорить качество артикля слова *cel (cea, cei, cele)*. Автор ссылается в этом смысле на несубстантивизацию прилагательного (причастия) этим „артиклем", ибо последний допускает дополнения в качестве определителей. Однако это исключает артикль. Показано, что даже и в относительной превосходной степени прилагательных *cel (cea, cei, cele)* не является ни артиклем, ни морфемой. Ему придаётся значение указательного местоимения (прилагательного) в сочетании с прилагательным или с именем существительным, в том числе и в относительной превосходной степени прилагательных. Когда *cel* появляется в относительной превосходной степени наречий, то это слово имеет адвербиальное значение, будучи названо *адвербиальным «cel»*

SUR LA MORPHOSYNTAXE DU DÊMONSTRATIF *CEL (CEA, CEI, CELE)*

(Résumé)

Le présent travail apporte de nouveaux arguments pour contester la qualité d'article à *cel (cea, cei, cele)*. On invoque par exemple la non-substantivation de l'adjectif (participe) par cet „article", car il permet des compléments comme déterminants; or ce fait exclut l'article. On montre de même que, dans le superlatif relatif des adjectifs, *cel (cea, cei, cele)* n'est pas non plus article ni morphème. On lui accorde en échange la valeur de pronom (adjectif) démonstratif en combinaison avec l'adjectif ou avec le substantif, inclusivement dans le superlatif relatif des adjectifs. Lorsqu'il apparaît dans le superlatif relatif des adverbes il a une valeur adverbiale et est nommé en ce cas *«cel» adverbial.*

TIMOFEI PETROVICI LOMTEV

La 19 aprilie 1972 s-a stins subit din viață prof. dr. T. P. Lomtev, cunoscut lingvist sovietic nu numai în domeniul rusisticii sau slavisticii, ci și al lingvisticii generale. Timp de 15 ani, pînă în ultima zi de viață, prof. T. P. Lomtev a fost redactor-șef al revistei *Filologičeskie nauki*. Conducînd cu mult tact și răspundere întreaga activitate a revistei, el a reușit să unească în jurul ei oameni de diferite vîrste și specialități, savanți devotați, dornici de a ridica prestigiul lingvisticii și criticii sovietice.

L. P. Lomtev s-a născut în 1906 în satul Korčege din reg. Voronej, într-o familie de țărani. În 1925 termină Institutul pedagogic din Novohopërsk, în 1929 Facultatea de filologie de la Universitatea din Voronej, iar în 1931 termină aspirantura la Moscova. După această dată întreaga sa activitate este legată de lingvistică. Mulți ani a lucrat la Institutul de lingvistică și la Universitatea din Minsk. Din 1946 și pînă în 1971 a fost profesor la Universitatea M. V. Lomonosov din Moscova.

Cărțile, monografiile, articolele și referatele sale, fondate întotdeauna pe idei noi, tratează cele mai diferite probleme ale limbii: fonologie și sintaxă, gramatică contrastivă, probleme ale semanticii și lingvisticii matematice, morfologie, lexicografie etc. Comunicările sale au fost audiate cu viu interes nu numai la Moscova sau alte orașe ale Uniunii Sovietice, ci și la Berlin, București, Praga, Sofia, Varșovia, Zagreb etc. Cursurile și seminariile sale speciale, axate pe teme ca: Sintaxa limbii ruse istorice sau Sintaxa limbii contemporane, Fonetică și fonologie, Lingvistică matematică etc. erau frecventate de un număr mare de studenți, doctoranzi, cadre didactice ale Universității sau din alte institute.

Dintre lucrările mai cunoscute ale prof. T. P. Lomtev amintim doar volumele: *Cercetări în domeniul istoriei sintaxei bieloruse* (1941), *Limba bielorusă* (1951), *Gramatica limbii bieloruse* (1956), *Studii ale sintaxei*

limbii ruse istorice (600 p., 1956), considerată cea mai valoroasă lucrare din domeniul sintaxei istorice a limbii ruse, *Bazele sintactice ale limbii ruse contemporane* (1958), *Gramatica istorico-comparativă a limbilor slave de est* (1961) și altele. Se afla sub tipar volumul privitor la fonologia limbii ruse, lucrare așteptată cu mult interes de specialiști. A rămas neterminată vasta lucrare concepută sub conducerea sa la Institutul de limba rusă, unde lucra din 1971: *Dicționarul limbii lui V. I. Lenin.*

L. P. Lomtev era un om plin de idei, gata oricînd să discute și să-și împărtășească ideile sale cu cei din jur. Ședințele de catedră, simpozioanele la care lua cuvîntul T. P. Lomtev erau așteptate cu viu interes și întotdeauna ele stîrneau discuții aprinse. Figura lui va dăinui în memoria celor ce l-au cunoscut și au lucrat împreună cu dînsul.

O. VINȚELER

Paul Cornea, **Originile romantismului românesc**, București, 1972.

Apărută în inspirata serie de *Momente și sinteze* a Editurii Minerva, cartea lui Paul Cornea se întemeiază pe o cercetare în același timp extinsă și profundă a coordonatelor spiritualității românești într-o etapă de extremă importanță pentru evoluția ei ulterioară și izbutește să delimiteze și să contureze — din analiza unui material nu numai numeros și disparat, ci, nu rareori, și relativ greu accesibil — liniile de forță ale unui proces desfășurat pe parcursul a șase decenii și care a dus literatura noastră la realizarea ei cu adevărat „modernă".

Situînd mișcarea literară în contextul cultural, pe acesta în sistemul de prefaceri al mentalității colective și al cristalizărilor ei individuale prin spiritele superioare și împingînd investigația în domeniul istoric, social-politic, — judecînd, pe de altă parte, mișcarea de idei și literară română prin constante raportări la contextul european — lucrarea evoluează prin demersuri concentrice alternante și închegă o imagine nu numai exactă, ci și sugestivă a unei întregi *epoci* a culturii și literaturii române. Ea păstrează întotdeauna proporțiile fenomenului, utilizează cu discernămînt indicațiile furnizate de eforturile micilor truditori pe tărîmul cultural și scoate în evidență contribuțiile deosebit de valoroase — natural, în sistemul de referință dat — în așa fel încît criteriul axiologic nu e niciodată neglijat, iar „panorama" cultural-literară păstrează relieful specific al realității,

Interesantă prin contribuțiile aduse la clarificarea spinoasei probleme a definirii romantismului, extrem de utilă în delimitările și nuanțările privitoare la romantismul „răsăritean", întreprinzînd totodată o istorie a termenului și a conceptului de romantism, ca și a fenomenului romantic într-una dintre concretizările sale particulare, lucrarea este și o contribuție comparatistă de o netăgăduită valoare și actualitate. Ea reexaminează termenii problemei influențelor străine asupra literaturii române de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și din prima jumătate a secolului al XIX-lea, demonstrînd dinamica procesului de acțiune și reacțiune a forțelor interne și externe în evoluția unei culturi.

Istorie a ideilor în aceeași și poate chiar în mai mare măsură decît istorie a literaturii — lucru perfect legitim avînd în vedere epoca studiată și rolul ei specific în evoluția noastră cultural-literară —, cartea lui Paul Cornea procedează la o prospectare amănunțită (cu preferință totuși pentru aria Principatelor) a conștiinței sociale și a vieții intelectuale românești dintre 1780 și 1840, așa cum se oglindesc ele în manifestările politice, în presă, în cărțile tipărite, traduceri sau originale, în manuscrise și corespondență. Cu acest prilej sînt descoperite și redate circulației istorico-literare o serie de texte inedite care îmbogățesc în mod substanțial imaginea cantitativă și calitativă a literaturii române de la începutul veacului trecut. Personalități relativ bine cunoscute cum ar fi Văcăreștii, Ionică Tăutu, Conachi, Mumuleanu, Goleștii, Asachi capătă și ele un nou relief, iar semnificația actelor lor culturale sporește prin raportarea la un fundal mult diversificat și nuanțat.

Cartea aduce contribuții esențiale la o serie de probleme pînă acum puțin studiate: raportul dintre neoclasicism și

aşa-zisul preromantism în opera „primilor poeţi", „literatura politică" de la începutul secolului trecut, originile, formarea şi manifestarea ideii naţionale şi contribuţia ei la structurarea romantismului românesc, circulaţia cărţii străine şi a traducerilor, formarea publicului şi conturarea relaţiilor de piaţă în domeniul literar, tratarea acestor din urmă chestiuni beneficiind de sugestiile oferite de sociologia literaturii. Alături de acestea, capitolele consacrate analizelor literare propriu-zise se remarcă prin sensibilitate, subtilitate şi capacitatea de valorificare a unor scrieri uneori pe nedrept ocolite de cititorii mai noi.

Rezultat al unor investigaţii de o probitate ştiinţifică exemplară şi al unei pasiuni statornice pentru tot ceea ce reprezintă combustie a ideilor şi germene de adevărată literatură, logic şi solid structurată, bogat informată şi convingătoare în toate încheieturile sale, scrisă într-un stil pregnant şi elegant, *Originile romantismului românesc* este o foarte valoroasă realizare a noii noastre istoriografii literare.

GEORGETA ANTONESCU

A. V. Bondarko, **Grammatičeskaja kategorija i kontekst**, Leningrad, 1971, 116 p.

Autorul cărţii de faţă s-a impus prin lucrări remarcabile dedicate studiului verbului şi a aspectului în special, fiind considerat unul dintre cei mai de seamă aspectologi.

Cartea pe care o prezentăm este o continuare a ideilor exprimate de autor într-o serie de studii publicate anterior, precum şi în cărţile *Russkij glagol* (1967), *Vid i vremja russkogo glagola* (1971). *Categoria gramaticală şi contextul* se compune din două capitole: 1. *Categoriile funcţional-semantice* (5—75), şi 2. *Valorile generale şi particulare ale formelor gramaticale* (76—113).

După ce în paragraful întîi se face o scurtă incursiune în studiul problemei tratate, se trece la analiza noţiunii de categorie funcţional-semantică. Această categorie reprezintă în concepţia autorului un sistem de mijloace lingvistice care, datorită interacţiunii ce există între ele, au posibilitatea de a îndeplini unele funcţiuni semantice (raporturi modale, temporale etc.). Spre deosebire, de exemplu, de categoriile morfologice, aceste categorii au în vedere nivele diferite ale limbii. De fapt ele şi aparţin la mai multe nivele. Categoriile funcţional-semantice sînt mai largi cuprinzînd şi categoriile morfologice. În acest scop, pe tot cuprinsul lucrării autorul insistă asupra distincţiei dintre categoriile gramaticale şi clasele lexico-gramaticale. Tot în această direcţie, încă din primele paragrafe, se încearcă a se da definiţiile categoriilor funcţional-semantice de „temporalitate", „personalitate", „aspectualitate", „modalitate" etc. Desigur toate acestea sînt analizate în planul contextului, al cîmpului contextual.

În cadrul cîmpului contextual se deosebesc nucleul şi periferia acestuia. De exemplu, în privinţa aspectualităţii, în limba rusă, şi în general în limbile slave, nucleul îl constituie aspectul verbal. Însă există şi alte elemente care contribuie la realizarea aspectualităţii. Nucleul temporalităţii este timpul verbal, dar temporalitatea poate fi exprimată şi prin alte mijloace. Este adevărat că acestea fac parte numai din periferia cîmpului şi nu din nucleul lui. De exemplu, pentru exprimarea unor funcţiuni ale temporalităţii ca cea de *simultaneitate* sau cea de *succesiune* este folosită categoria aspectualităţii. Însă aici ea face parte din periferia cîmpului şi nu din nucleu.

Mai detaliat este tratată categoria modalităţii care posedă două nuclee: unul verbal şi altul pronominal. La sfîrşitul acestui capitol se abordează şi problemele legate de microcîmpul funcţional-semantic.

În capitolul al doilea se urmăresc o serie de particularităţi semantico-diferenţiale cu caracter general sau cu caracter particular. Tot aici se discută şi corelaţiile dintre sensul neutru, comun, şi cel figurat al formelor gramaticale.

Lucrarea pe care am încercat s-o prezentăm este foarte interesantă şi originală. Însă, aşa cum reiese şi din prefaţă, precum şi din discuţiile noastre avute cu autorul înainte de apariţia cărţii, cercetările asupra acestor probleme nu sînt încheiate. Cartea reprezintă doar tezele teoretice mai importante. Munca asupra temei în discuţie continuă.

O. VINŢELER

Întreprinderea Poligrafică Cluj 910/1973

În cel de al XVIII-lea an de apariție (1973) *Studia Universitatis Babeș—Bolyai* cuprinde seriile:

matematică—mecanică (2 fascicule);
fizică (2 fascicule);
chimie (2 fascicule);
geologie—mineralogie (2 fascicule);
geografie (2 fascicule);
biologie (2 fascicule);
filozofie;
sociologie;
științe economice (2 fascicule);
psihologie—pedagogie;
științe juridice;
istorie (2 fascicule);
lingvistică—literatură (2 fascicule).

На XVIII году издания (1973) *Studia Universitatis Babeș—Bolyai* выходит следующими сериями:

математика—механика (2 выпуска);
физика (2 выпуска);
химия (2 выпуска);
геология—минералогия (2 выпуска);
география (2 выпуска);
биология (2 выпуска);
философия;
социология;
экономические науки (2 выпуска);
психология — педагогика;
юридические науки;
история (2 выпуска);
языкознание—литературоведение (2 выпуска).

Dans leur XVIII-e année de publication (1973) les *Studia Universitatis Babeș—Bolyai* comportent les séries suivantes:

mathématiques—mécanique (2 fascicules);
physique (2 fascicules);
chimie (2 fascicules);
géologie—minéralogie (2 fascicules);
géographie (2 fascicules);
biologie (2 fascicules);
philosophie;
sociologie;
sciences économiques (2 fascicules);
psychologie—pédagogie;
sciences juridiques;
histoire (2 fascicules);
linguistique—littérature (2 fascicules).